A 3 b

Viorel Alecu

CURENTELE LITERARE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Editura didactică și pedagogică – București,

859.09
A 36

Viorel Alecu

CURENTELE LITERARE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

52861

Editura didactică și pedagogică – București, 1971

Referenți: { *D. Micu*
D. Păcurariu

Redactor: *Magda Panaitiu*
Tehnoredactor: *N. Atanasiu*
Coperta: *V. Wegeman*

Cuvînt înainte

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) de G. Călinescu figurează la p. 883 şi „discretul şi blajinul Viorel Alecu" din clasa de intelectuali de spiritul căreia, prevedea la acea dată istoricul literar, urma să depindă „noua orientare a tinerilor de mai tîrziu".

Au trecut de atunci trei decenii. Viorel Alecu, colegul meu de facultate, unul din discipolii lui G. Călinescu, despre care pregăteşte o teză de doctorat, este un eminent profesor de liceu prin mîinile căruia au trecut numeroase promoţii de elevi, mulţi profesori astăzi ei înşişi. La facultate am avut deseori prilejul să constat pregătirea excepţională pe care în liceu o dobîndiseră de la Viorel Alecu.

Lucrarea sa, *Curentele literare în literatura română*, este un studiu de mult necesar în bibliografia de specialitate, de o mare utilitate pentru învăţămîntul umanistic, filologic. Solid informat, în genere bine orientat, judicios, studiul explică şi defineşte cu limpezime curentele literare româneşti şi le ilustrează prin exemple indiscutabile. Analogiile făcute la tot pasul cu fenomenul literar universal ajută la înţelegerea deplină a mişcărilor literare de la noi din perioada veche şi pînă în prezent.

Firește că în niște probleme atît de controversate s-ar putea aduce uneori obiecţii (de pildă cu privire la valoarea de curent a „realismului" sau cu privire la apariţia sa în literatura română ca doctrină, nu ca simplu procedeu), trebuie subliniat însă că autorul, evitînd orice dogmatism, nu vine cu soluţii definitive, irevocabile.

Cu privire la etapele clasicismului românesc, mai pregnant în epoca Junimii prin Creangă, Caragiale şi Eminescu (primii apreciaţi de Viorel Alecu mai mult ca „realişti"), ar fi încă multe lucruri de spus. Definitorie pentru clasicism mi se pare în primul rînd observaţia umanităţii morale şi clasificarea caracterologică în proză şi teatru, iar în poezie analiza discursivă a sufletului şi expresia gnomică, aforistică.

Semănătorismul şi poporanismul sînt curente, primul un nou romantism reprezentat de Sadoveanu şi Goga, al doilea un nou realism şi naturalism reprezentat îndeosebi de Constantin Stere.

Se poate vorbi în literatura noastră de baroc (la Dimitrie Cantemir şi Ion Budai-Deleanu, la Matei Caragiale şi Ion Barbu), de expresionism la Blaga şi Adrian Maniu.

Esenţial este să analizăm faptele *a posteriori*, să judecăm operele literare nu după programe şi teorii, ci în funcţie de semnificaţia estetică, de ideologia lor imanentă. Aşa procedează de cele mai multe ori şi Viorel Alecu şi din această cauză lucrarea sa nu este numai instructivă, dar şi interesantă, capabilă să pună în mişcare intelectul pentru o fructuoasă discuţie de idei.

Prof. univ. dr. docent *Al. Piru*,
membru al Academiei de ştiinţe
sociale şi politice

PREFAȚĂ

Tratarea monografică a curentelor literare este de dată relativ recentă la noi. Am considerat utilă, pentru aceasta, o privire sintetică asupra principalelor mișcări din literatura noastră, în genul cărții lui Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, publicată în 1950.

Fără pretenția de a trata exhaustiv tema pe care ne-am propus-o, am încercat o primă abordare a curentelor literare privite în ansamblu, în legăturile care există între ele.

Lucrarea se adresează, în primul rînd, profesorilor care predau literatura română în licee și tineretului studios, constituind pentru aceștia o sistematizare utilă a unor probleme care prin complexitatea lor se refuză tratării unilaterale, simpliste. Ea urmărește să completeze cunoștințele pe care manualele le pot oferi cadrelor didactice de specialitate și elevilor, deschizînd, prin referirile la literatura universală, perspectivele unor orizonturi încă insuficient abordate în istoriografia noastră literară.

Pentru delimitarea fiecărui curent literar în perspectivă europeană am utilizat lucrările considerate programatice pentru mișcarea literară respectivă: Boileau, *Arta poetică*, Victor Hugo, prefața dramei *Cromwell*, Émile Zola, *Le roman expérimental* sau lucrări de sinteză: René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Philippe van Tieghem, *Le romantisme français* etc. În referirile la principalele mișcări din literatura noastră am folosit atît unele articole-program: M. Kogălniceanu, *Dacia literară. Introducție*, Alexandru Macedonski, *Poezia viitorului*, cît și lucrări monografice, istorii literare, articole din publicațiile de specialitate, urmărind să fim cît mai la curent cu ultimele cercetări, deși o actualitate deplină nu e posibilă, puncte de vedere noi fiind puse în discuție chiar în faza de apariție a lucrării.

Definind conceptul de curent literar, în primul capitol, am căutat să fim consecvenți punctului de vedere adoptat de-a lungul întregii lucrări.

Dintre multiplele probleme care se ridică în fața cercetătorului, ne-a preocupat, în primul rînd, elucidarea raporturilor dintre influen-

ţele externe şi factorul naţional, raporturi ce s-au manifestat în formele pe care curentele literare le-au adoptat în literatura noastră.

Urmărirea interferenţelor, a încrucişărilor dintre concepţii artistice diferite, în aceeaşi epocă sau chiar în opera aceluiaşi scriitor, a fost considerată necesară pentru înlăturarea concepţiilor simpliste, dogmatice care consideră o mişcare literară ca ceva etanş, perfect delimitat, refractar oricărei penetraţii străine.

Din dorinţa de a nu lăsa neelucidate unele probleme, am socotit necesar să ne referim nu numai la mişcări propriu-zis literare, ci şi la penetraţia unor curente culturale sau ideologice ca umanismul şi iluminismul, care au determinat la noi infiltrarea unor idei nu lipsite de rezonanţă în epocă, iar perioada interbelică a fost ilustrată de unele mişcări literare care, chiar dacă nu sînt curente literare propriu-zise, nu pot fi de loc neglijate datorită rezonanţei pe care au avut-o în epocă.

Trimiterile şi bibliografia s-au referit numai la acele lucrări care ne-au ajutat la susţinerea unui punct de vedere teoretic. Exemplificările prin citate din opera scriitorilor români au fost considerate cunoscute, deci valabile în orice ediţie.

În bibliografie au fost indicate lucrările în ediţiile consultate.

Autorul

I. Delimitări și interferențe

Circulația termenului în literatura noastră implică ideea de flux spiritual colectiv, de antrenare a unui grup de scriitori în aceeași direcție artistică, în timp ce expresia franceză „doctrine littéraire" (doctrină literară) pe aceea de credință într-un ideal estetic. Adrian Marino fixează conținutul noțiunii prin următoarele trăsături distinctive: tendințele unui moment istoric, unitatea de convingeri estetice, care duce la unitate de structură artistică, precum și o finalitate, un sens, care unifică punctele de vedere diferite și etapele succesive ale mișcării[1].

Criza ideii de curent literar, la care se referă Adrian Marino, a fost generată la noi de concepțiile sociologizante care simplificau și schematizau varietatea aspectelor literaturii.

Unii istorici literari acordă curentelor un rol fundamental în clasificarea scriitorilor după caracterele operei lor. Astfel, Gustave Lanson în *Histoire illustrée de la littérature française* (Istoria ilustrată a literaturii franceze) își intitulează capitolele: *Les grands artistes classiques* (Marii artiști clasici), *L'époque romantique* (Epoca romantică), *Le Naturalisme* (Naturalismul) etc., iar G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* denumește diviziunile principale ale lucrării: *Clasicii întîrziați, Romanticii, Romanticii macabri și exotici, Simboliștii etc.*

Caracterul istoric al curentelor literare este incontestabil, apariția lor legată de un anumit stadiu al dezvoltării sociale nu poate fi pusă la îndoială. Epoca își imprimă pecetea pe mișcarea spirituală contemporană și nu este un simplu joc al hazardului faptul că în Franța, de pildă, clasicismul a apărut în secolul al XVII-lea, iar romantismul abia la începutul celui de-al XIX-lea.

Ar fi greșit însă să asociem geneza unei mișcări literare de manifestările unei personalități. Nu se poate atribui lui Boileau apariția clasicismului. Insensibil la poezia lui La Fontaine, nu lui i se datorește descoperirea lui Molière, iar Racine era celebru cînd autorul *Artei poetice* l-a elogiat.

---

[1] Adrian Marino, *Curentul literar*, în „Iașul literar", nr. 3, martie 1963, p. 65—75.

Victor Hugo, considerat șef al romantismului francez, citea, fără îndoială, în 1820, la 18 ani, *Meditațiile poetice* ale lui Alphonse de Lamartine, prima sa culegere de versuri *Odes et poésies diverses* (Ode și poezii diferite) fiind publicată abia doi ani mai tîrziu.

Gherea și Ibrăileanu vorbesc de un „curent eminescian" și nu poate fi negat faptul că Eminescu a avut numeroși epigoni. În acest sens fiecare mare creator de valori literare poate fi considerat ca inițiator al unei mișcări, dar scriitorii din aceeași epocă aparțin, cu variații aduse de fenomenul interferenței, aproximativ aceluiași curent. Alecsandri, Hasdeu, Macedonski, scriitori romantici, sînt contemporani. Simbolismul românesc se manifestă deplin în primele decenii ale secolului al XX-lea cu Bacovia, Minulescu, Ovid Densusianu, Al. T. Stamatiad etc.

Pe baza elementelor desprinse din delimitările de pînă acum, curentul literar poate fi definit ca *manifestarea activă, determinată de condițiile social-istorice, a scriitorilor trăind cu aproximație în aceeași epocă și având un crez estetic comun concretizat în operele lor.*

Formularea, într-o lucrare teoretică, a concepției estetice a scriitorilor aparținînd unui curent nu este indispensabilă pentru definirea acestuia. Dacă Boileau a precizat principiile clasicismului în *Arta poetică,* prefața lui Victor Hugo la drama *Cromwell,* apărută în 1827, se referă numai la reformele efectuate în ce privește teatrul, poezia, principala producție a romanticilor, rămînînd neteoretizată. Balzac nu și-a expus ideile cu privire la realism în nici o lucrare doctrinară, *Le Réalisme* a lui Champfleury fiind publicată abia în 1857, cîțiva ani după moartea autorului *Comediei umane.*

Programul literar, publicarea unui manifest nu constituie o condiție suficientă pentru determinarea unei mișcări literare. Numeroase reviste avînd un articol-program în fruntea primului număr au rămas fără ecou în epocă.

„Revista nouă" a lui Hasdeu, apărută la 15 decembrie 1887, își propune a „îmbrățișa tot ce merge la mintea și la inima poporului, *tot ce se poate spune astfel încît lumea să înțeleagă și să guste, tot ce învață plăcînd și place învățînd".*[1] Cu un asemenea program „Revista nouă" nu putea determina apariția unui curent.

Nici „Viața", apărută între 1893—1896 sub direcția lui A. Vlahuță și V. A. Urechiă, nu a generat o mișcare literară. „Vatra" lui Slavici, Caragiale și Coșbuc, apărută la 1 ianuarie 1894, al cărei articol-program redactat de Slavici deschide, prin postularea dezideratului tradițional și al celui național, drumul către sămănătorism, după G. Călinescu către poporanism *(Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* p. 516), nu a avut nici ea urmări sensibile pentru literatura noastră.

---

[1] B. P. Hasdeu, *Un cuvînt înainte,* „Revista nouă", an. I, nr. 1, București, 15 decembrie 1887, p. 2.

Ideologia comună nu poate fi o condiție determinantă pentru constituirea unui curent literar. Philippe van Tieghem delimitează în cadrul romantismului francez două grupări distincte sub raportul ideologiei politice: conservatorii grupați în jurul ziarului „Le conservateur" în frunte cu Chateaubriand și liberalii, al căror principal organ era „Le constitutionel".[1]

Acest fenomen este subliniat și la noi de Ion Brăescu care, într-un curs universitar, susține orientarea politică diferită a scriitorilor francezi aparținînd romantismului de la monarhistul Chateaubriand la umanitariștii: Victor Hugo, George Sand și Alfred de Musset sau poeții Alphonse de Lamartine și Alfred de Vigny, în opera cărora coexistă tendințe opuse.[2] În literatura română apartenența ideologică a scriitorilor romantici în decursul unui secol de desfășurare a curentului este foarte variată, de la pașoptismul lui Vasile Alecsandri la junimismul lui M. Eminescu.

Elasticitatea conceptelor literare a creat posibilitatea utilizării unor termeni variați pentru denumirea curentelor. Noțiunile de „perioadă" și „epocă" se referă, așa cum precizează și Adrian Marino[3], la o durată de timp delimitată de termeni calendaristici sau schimbări politice. În *Histoire de la littérature française illustrée* (Istoria literaturii franceze ilustrate) publicată sub direcția lui Joseph Bédier și Paul Hazard, literatura franceză este împărțită pe secole, iar în cadrul fiecărui secol pe perioade determinate de personalități politice. Astfel, secolul al XVII-lea conține subdiviziuni ca: *Timpul lui Richelieu și Mazarin, Domnia lui Ludovic al XIV-lea,* iar G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* la capitolul în care tratează despre *Junimea* are două subtitluri: *Momentul 1870, Epoca domnitorului Carol.*

Noțiunea de „mișcare literară" are o sferă identică cu aceea a conceptului de „curent literar", termenii fiind sinonimi. Expresia „școală literară" se referă la înrîuririle unor personalități asupra manifestărilor literare dintr-o epocă. *Direcția nouă* a lui Titu Maiorescu poate fi considerată o astfel de școală, după cum Alexandru Vlahuță în *Lui Eminescu* se recunoaște ca discipol al „Luceafărului".

Trebuie delimitate, de asemenea, ideile de „curent literar", „societate literară" și „cenaclu literar". Ultimele două grupări nu se constituie pe baza unei concepții estetice unitare a membrilor. Cu tot rolul hotărîtor în dezvoltarea literaturii române din a doua jumătate a secolului trecut, *Junimea* este în afara oricărei integrări obiective în sfera noțiunii de curent, societatea însumînd membrii avînd concepții eterogene despre literatură, de la romanticul Eminescu pînă la realistul Caragiale, agresiv antiromantic.

---

[1] Philippe van Tieghem, *Le romantisme français*, Presses universitaires de France, Paris, ed. I, 1947, ed. II, 1951, ed. III, 1955, p. 18.

[2] Ion Brăescu, *Cours de littérature française*, Dix-neuvième siècle, Deuxième édition revue et augmentée, București, Ed. didactică și pedagogică, 1967, p. 23.

[3] Adrian Marino, *Curentul literar*, în „Iașul literar", nr. 3, martie 1968, p. 67.

Deşi apariţia curentelor literare este determinată istoriceşte, extinderea lor în spaţiu şi durata lor în timp nu este niciodată aceeaşi. Romantismul a avut o bogată eflorescenţă în Anglia, Germania, Franţa, România, Italia, Spania, Rusia, Polonia etc., în timp ce simbolismul răspîndit în numeroase ţări ca Rusia, Bulgaria, Spania, Italia, America Latină este cunoscut aproape numai prin reprezentanţii săi francezi. Durata convenţională a preromantismului în Franţa se stabileşte de la mijlocul veacului al XVIII-lea pînă la 1820, data apariţiei *Meditaţiilor poetice* ale lui Lamartine, iar a romantismului propriu-zis de la această dată pînă la căderea piesei *Les Burgraves* a lui Victor Hugo, în 1843.

Aceste limite arbitrare sînt însă depăşite, căci autorul *Mizerabililor* moare în 1885 şi este productiv pînă în ultimii ani ai vieţii.

Romantismul englez şi german este anterior celui francez. Unele particularităţi ale teatrului shakespearian vor deveni actuale după mai bine de două sute de ani în dramele lui Victor Hugo.

Afirmaţia lui Tudor Vianu că *„manifestarea istorică a romantismului nu este decît produsul unei coincidenţe între o structură permanentă a spiritului uman şi anume împrejurări care o solicită cu deosebire"*[1] este pe deplin confirmată de fapte.

Nu s-ar putea nega caracterul romantic al unor opere scrise cu mult înainte de apariţia romantismului, ca *Odiseea* şi *Divina comedie*, produse ale imaginaţiei fecunde, în care fascinează nostalgia necunoscutului sau căutarea unor lumi ireale.

Între curentele literare nu sînt posibile delimitări stabile. În aceeaşi epocă pot coexista mai multe mişcări, ele se pot întîlni chiar în opera aceluiaşi scriitor. Elementele se întrepătrund generînd fenomene complexe nu totdeauna uşor de determinat. În literatura franceză de specialitate se vorbeşte despre un romantism al clasicilor (Émile Deschanel, *Le Romantisme des Classiques)* şi despre un clasicism al romanticilor (Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques).* În prima jumătate a secolului al XIX-lea romantismul era contemporan şi înrudit cu realismul. Hugo şi Balzac au o perioadă comună de ascensiune. În acelaşi timp, în Ţările Române peste clasicismul caracteristic al secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea se suprapune romantismul epocii. Grigore Alexandrescu scrie meditaţii pătruns de spiritul lamartinian al vremii, dar şi satire şi epistole după modelul lui Boileau, ori fabule cu o tematică uneori foarte asemănătoare celor ale lui La Fontaine.

Această interferenţă de curente este remarcată şi de Alexandru Piru, care afirmă că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea realismul lui Caragiale merge paralel cu romantismul lui Eminescu şi al lui Macedonski, cu romantismul şi clasicismul lui Alecsandri, iar după

---

[1] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit în „Romantismul european"*, Bucureşti, „Universitatea liberă", 1931, p. 7.

1900 cu romantismul lui Goga și al lui Sadoveanu, cu neoromantismul lui Macedonski, cu simbolismul lui Anghel și Bacovia.[1]

Marile personalități creatoare, geniile, sînt polivalente, ele nu pot fi îngrădite în limitele înguste, pentru ei, ale unui singur curent, așa cum remarcă și Silvian Iosifescu.[2] Romanticul Eminescu este și clasic prin expresia aforistică din *Glossa*. În opera lui Caragiale, clasicismul, realismul și naturalismul se întrepătrund. Unii scriitori sînt situați la limita dintre două curente, opera lor marcînd tranziția de la o mișcare literară care dispare la alta care se naște. Romanticul Théophile Gautier este un pionier al parnasianismului, iar Charles Baudelaire prin sonetul *Correspondances* deschide simbolismului o promițătoare perspectivă. Același rol pe care Baudelaire îl deține în literatura franceză revine lui Alexandru Macedonski în literatura română. Acesta în articolul *Poezia viitorului* se manifestă ca primul teoretician al simbolismului la noi.

În același timp, notele specifice ale scriitorilor, amprentele pe care aceștia le imprimă operelor, au un timbru propriu atît de personal încît nu le putem îngloba în nici unul din curentele cunoscute.

O clasificare a tuturor scriitorilor pe mișcări literare este o lucrare dificilă și nu totdeauna posibilă. Adesea ne găsim în situația de a încadra un scriitor, rînd pe rînd, în diferite curente literare, după cum ne referim la unele sau altele din aspectele operei sale. Este Creangă *clasic*[3] sau *realist*? Delavrancea *realist* sau *romantic*? Etichetele lipite convențional pe opera scriitorilor fac dovada ignorării complexității fenomenului literar și contribuie la vulgarizarea noțiunilor de teorie și istorie literară.

II. Curentele literare în literatura universală

Studiul fenomenelor literare românești, în cazul de față al curentelor literare, nu este posibil fără încadrarea lor organică în sfera literaturii mondiale. Această necesitate este impusă de circulația frecventă de la o literatură la alta a principalelor teme și concepții estetice. Așa cum afirmă Tudor Vianu: *„Nu mai este posibil a studia astăzi istoriile literare naționale în secțiuni verticale, adică separate*

---

[1] Alexandru Piru, *Particularități ale realismului critic românesc dintre cele două războaie*, în „Viața românească", nr. 6—7, iunie—iulie 1963, p. 158.

[2] Silvian Iosifescu, *Curent și individualitate*, „Viața românească", nr. 6—7, iunie—iulie 1963, p. 413.

[3] Dificultățile în caracterizarea operei lui Creangă provin și din existența celor două sensuri ale termenului „clasic":
a) scriitor a cărui operă face parte din valorile fundamentale ale unei literaturi și *b*) reprezentant al „clasicismului", curent literar care cultivă armonia, echilibrul, înclinația către prezentarea statică a psihologiei umane (caractere fixe, imuabile) etc. Arta lui Creangă este complexă și nu poate fi prinsă cu ușurință într-o formulă (v. ultimele trei capitole din monografia lui G. Călinescu: *Ion Creangă*).

de celelalte literaturi ale lumii. Față de nenumăratele identificări de izvoare și față de multipla dovadă a legăturilor dintre felurite literaturi, sîntem obligați a studia istoria lor în secțiuni orizontale, adică să cercetăm operele și autorii în cadrul curentelor universale care le cuprind".[1]

Se ridică astfel problema cunoașterii principalelor curente din literatura universală pentru a putea cerceta modalitățile în care au fost preluate de către scriitorii noștri unele motive de largă circulație în țările europene, fără a neglija însă aportul poporului român, originalitatea sa specifică.

Trecerea sumară în revistă a mișcărilor literare cunoscute în țările Europei va facilita corelarea manifestărilor literare din țara noastră și cele din alte literaturi.

Clasicismul n-a fost considerat un curent de către amatorii de literatură din Franța secolului al XVII-lea, noțiunea implicînd existența concomitentă a unor mișcări de sens diferit, ci singurul mod posibil de afirmare literară, estetica clasică, unica concepție cu privire la artă.

Deși distanțat printr-un secol și cîteva decenii de Revoluția din 1789, care avea să înlăture nobilimea, clasicismul nu este o expresie a aristocrației, ci o manifestare a burgheziei în ascensiune de care Regele Soare nu se putea lipsi în strălucirea curții sale. Aceasta vehicula însă unele idei proprii aristocrației.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea burghezia franceză satisfăcută pentru moment cu privire la situația sa economică și aspirațiile sale politice sprijină monarhia lui Ludovic al XIV-lea, pe care o consideră capabilă să supună aristocrația feudală și s-o grupeze în jurul tronului. Nici unul din marii scriitori ai epocii nu aparține nobilimii (Boileau e fiu de grefier, Corneille de magistrat, Molière de tapițer etc.).

Concepția despre literatură a scriitorilor clasici își are originea în *Poetica* lui Aristot comentată de teoreticieni italieni: Vida, Scaliger, Castelvetro[2] etc., dar cultul formei, al stilului poetic care va triumfa în clasicism, se datorește lui Malherbe, reformatorul limbii și al versului francez.

Principiile *Artei poetice* se bazează pe concepția raționalistă a țării și a epocii care a dat omenirii pe Descartes și la care Boileau își exprimă adeziunea chiar din primul cînt.

> Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
> (Iubiți deci rațiunea: totdeauna scrierile voastre
> Să împrumute de la ea și strălucirea, și valoarea.)

---

[1] Tudor Vianu, *Antichitatea și Renașterea*, în „Studii de literatură universală și comparată", ediția II, București, Ed. Academiei, 1963, p. 8.

[2] René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1957, p. 34—48.

Din principiul fundamental al unei literaturi dirijate de legi raţionale deduce Boileau necesitatea cunoaşterii adevărului vieţii şi a naturii umane.

> Que la nature donc soit votre étude unique.
> (Natura să fie unicul vostru studiu.)

Fiindcă singurii scriitori demni de imitat, după Boileau, în ce priveşte forţa de a prezenta realitatea vieţii şi conflictele interioare sînt grecii şi romanii, autorul *Artei poetice* îi propune contemporanilor săi ca modele autentice pentru fiecare specie literară. Persius, Juvenal, Thespis, Eschil, Sofocle etc. sînt, rînd pe rînd, recomandaţi scriitorilor secolului lui Ludovic al XIV-lea. Pasiunea lui Boileau pentru antici îl face să nu fie preocupat de evul mediu francez, pe care îl vor îmbrăţişa însă romanticii.

Un corolar al imitaţiei antichităţii greco-latine şi al spiritului de ordine specific epocii lui Descartes a fost introducerea în teatru a legii celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune).

Sensul pe care teoreticianul clasicismului îl dă recomandării de a studia natura este acela de a pătrunde psihologia umană, de a o concretiza în caracterele eroilor. Trăind într-un univers dirijat de legi fixe, oamenii nu îşi modifică modul de a se manifesta, personajele rămînînd egale cu ele însele pe tot parcursul unei opere literare. Tartuffe se menţine, de la începutul pînă la sfîrşitul comediei lui Molière, un ipocrit, iar Harpagon un iremediabil zgîrcit. Acesta este şi sensul *Caracterelor* lui La Bruyère, o umanitate canonică, fixă, netransformabilă.

Născută în sînul orînduirii feudale, literatura clasică, deşi creată de burghezie, consolidează concepţia despre clasele sociale devenite caste, despărţite unele de altele prin bariere insurmontabile. Eroii tragediilor lui Corneille şi Racine aparţin fie aristocraţiei feudale, fie celei sclavagiste. Cînd un burghez încearcă să treacă în rîndul nobilimii el devine cel mult ridicol. Este cazul domnului Jourdain din comedia lui Molière: *Le Bourgeois gentilhomme* (Burghezul boierit).

Fabulele lui La Fontaine constituie începutul criticii împotriva nobilimii feudale pe care secolul lui Voltaire o va desăvîrşi.

Tragediile lui Corneille urmează cu fidelitate ideile raţionaliste transpuse din estetica lui Boileau. Personajele îşi înfrîng voluntar pasiunile pentru a se supune comandamentului superior al raţiunii. În *Le Cid* iubirea dintre eroi se destramă dominată de imperativul datoriei. Rodrigue (Cidul) omoară pe tatăl logodnicei sale, fiindcă acesta a insultat pe bătrînul său părinte, iar fata cere regelui capul celui pe care îl mai iubeşte.

În contrast cu eroii lui Corneille, cei ai lui Racine sînt dominaţi de sentimente puternice, raţiunea fiind eclipsată de vîltoarea patimilor.

În *Andromaca,* toate personajele iubesc, dar fără speranţa ca sentimentele să le fie împărtăşite, de aici zguduitorul deznodămînt. Prin

accentuarea laturii afective a existenței, opera lui Racine prefigurează mișcarea romantică. De altfel, teatrul lui Racine nu e singurul exemplu de anticipare romantică în plin clasicism. Al. Philippide citează numele a doi contemporani de-ai autorului *Artei poetice:* Tristan L'Hermite (1601—1655) și Saint-Amant (1594—1661), ale căror poezii, prin *„singurătatea melancolică, sentimentul dureros al trecerii timpului și scufundarea în trecut, lăsarea în voia visului și a contemplației"*[1], au fost ignorate de contemporani și condamnate de Boileau, fiindcă ceasul lor încă nu bătuse.

Ideea de mișcare, ce va fi amplificată de romantici pînă la gradul de trăsătură definitorie, de principiu coordonator, nu lipsește cu totul nici din recuzita clasicilor. Dacă, în clasicism, caracterele sînt neschimbătoare și un personaj rămîne egal cu el însuși în tot timpul desfășurării acțiunii, în schimb nu pot fi negate transformările pe care vîrsta le aduce psihologiei eroilor. Boileau a reluat de la Horațiu ideea modificării psihologiei umane sub imperiul timpului: *„Tinerețea înfierbîntată e prada capriciului de o clipă. Maturitatea mai potolită cunoaște calculul și prevederea, bătrînețea e înghețată, aduce avariția și reîntoarcerile melancolice spre trecut.*[2]

Dar schimbarea la clasici nu e concepută ca o devenire continuă, ca un flux perpetuu, ci ca o dezvoltare pe stadii, pe felii, fără legătură între ele.

Se impune considerarea clasicismului ca o expresie spirituală a epocii, nu ca rezultatul strădaniilor unui singur om: *„Această doctrină nu este numai cea a lui Boileau. Ea nu s-a născut de-a gata în capul satiricului în jurul anului 1660, ci este constituită la această dată printr-o muncă îndelungată la care făuritorii ei au fost angajați de-a lungul a mai mult de o sută de ani".*[3]

În același mod, romantismul nu poate fi considerat creația lui Hugo sau Lamartine, ci elaborare îndelungată, avînd, așa cum am văzut, rădăcini în clasicism, anticipat de iluminiști și preromantici (Rousseau, Voltaire, Volney), care au pregătit revoluția burgheză din 1789, și adus pe culmi de generația contemporană cu luptele din 1830 și 1848 (Lamartine, Hugo, Alfred de Vigny).

Preromantismul este o perioadă de tranziție, în care se formează un nou ideal pe care cîțiva scriitori încearcă să-l prezinte în operele lor, distanțîndu-se treptat de tradiția clasică. Urmărind să introducă o nouă concepție despre arta literară, opusă și ostilă clasicismului, preromanticii francezi au apelat la unele modele existente în alte literaturi: *Nopțile* lui Young, *Elegie scrisă într-un țintirim de țară* de Gray, *Idilele* lui Gessner, cîteva balade de Bürger, *Suferințele tînărului Werther* de Goethe, dramele lui Schiller etc.

---

[1] Al. Philippide, *Romantismul permanent*, în „Studii de literatură universală", București, Editura tineretului, 1966, p. 35.

[2] Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, ediția II, București, Ed. pentru literatură, 1961, p. 90.

[3] René Bray, *op. cit.*, p. 356.

Raţiunea, dominantă în clasicism, face loc sensibilităţii, iar predispoziţia către prezentarea caracterelor este înlocuită de cultul naturii şi al iubirii. Aceste caracteristici ale unei noi literaturi, evidente mai ales în *Noua Eloiză* şi *Confesiunile* lui J. J. Rousseau, în *Paul şi Virginia* a lui Bernardin de Saint Pierre, se vor cristaliza în operele Doamnei de Staël şi ale lui Chateaubriand, iar după 1820 se vor generaliza şi impune prin scrierile principalilor reprezentanţi ai romantismului: Lamartine, Hugo, Vigny, Musset etc.

Cu toată noutatea manifestărilor literare, secolul al XVIII-lea păstrează în Franţa şi unele evidente tradiţii clasice. Scriitorii din această perioadă se consideră continuatorii clasicismului din secolul anterior, — cu note uneori atît de personale încît se distanţează sensibil de predecesorii lor. Mărmontel, prin povestirile lui morale, din care traduce Eliade Rădulescu, este un urmaş al lui La Bruyère. Parny şi Colardeau cultivă erotica senzuală atît de apropiată de lirica lui Ienăchiţă Văcărescu şi Costache Conachi. Delille este alături de Volney cîntăreţul ruinelor, model probabil al poeţilor tîrgovişteni: Vasile Cîrlova, I. Eliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu. Contradicţiile acestei epoci de tranziţie sînt atît de mari încît Voltaire, deşi convins de superioritatea tragediei clasice, este unul din cei care introduc pe Shakespeare în Franţa.

Făuritorii revoluţiei din 1789 exaltă atotputernicia raţiunii din care Robespierre face un nou cult, dar prin Rousseau pătrund în literatura franceză toate marile teme ale lirismului romantic.

Apariţia, în 1820, a culegerii de poezii *Méditations poétiques* (Meditaţii poetice) a lui Alphonse de Lamartine constituie o dată importantă în evoluţia romantismului. Ferdinand Brunetière, aplicînd metoda evoluţionistă, ce caracterizează întreaga sa operă critică, la studiul originii şi dezvoltării poeziei lirice în Franţa, afirmă, într-o conferinţă ţinută la Sorbona, citînd versuri din Lamartine şi Hugo, că sensibilitatea şi exaltarea eului sînt principalele caractere ale poeziei lirice, a cărei înflorire se datoreşte romantismului şi pe care doctrina clasică nu le-a cunoscut.[1] Dar, pe lîngă lirism şi individualism, literatura romantică se caracterizează prin interesul pentru misiunea socială a scriitorilor. Frămîntările politice ale timpului nu rămîn în afara preocupărilor acestora.

Sentimentul naturii, de astă dată, în înţelesul ei propriu, concret, de splendidă ecloziune a elementelor firii, devine o preocupare constantă a romanticilor.

Caracterul polemic al mişcării se manifestă cu deosebire în teatru. În 1827 apare *Cromwell*, drama lui Victor Hugo, a cărei prefaţă revoluţionară are semnificaţia unei totale rupturi faţă de principiile codificate de Boileau în *Arta poetică*.

---

[1] Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*. Tome premier, deuxième édition, Paris, Librairie Hachette, 1895, p. 63.

Elementul nou, care separă literatura romantică de literatura clasică, este, după Victor Hugo, contrastul, opoziția, antiteza. În creațiile sale romantismul amestecă *„umbra cu lumina, grotescul cu sublimul, corpul cu sufletul, animalul cu spiritul"*[1]. În paginile prefeței lui Cromwell, Hugo închină un adevărat imn grotescului ca formă artistică: *„Puterea grotescului, verva lui, vigoarea, seva creatoare sînt atît de mari încît aruncă în literatura modernă trei Homeri bufoni: Ariosto în Italia, Cervantes în Spania, Rabelais în Franța"*[2].

Cu o temeritate caracteristică tumultului romantic, autorul dramei *Cromwell* renunță la moștenirea antică, înlăturînd ca inutile unitățile de timp și loc. El păstrează numai pe cea a acțiunii, necesară pentru organizarea materialului poetic, pentru rotunjirea armonioasă a întregului.

Clasele sociale nu mai sînt, ca în literatura clasică, caste ale căror bariere nu pot fi depășite, trecerea dintr-o categorie socială în alta fiind posibilă — Ruy Blas, eroul lui Victor Hugo, din valet ajunge prim-ministru. Concepția social-politică a burgheziei se reflectă în teatrul lui Victor Hugo și prin participarea la acțiunea aceleiași piese a unor oameni din popor alături de reprezentanți ai nobilimii.

Alegerea subiectelor din istorie (Marie Tudor, Lucrèce Borgia) este caracteristică dramei romantice, ca de altfel și romanelor lui Alexandre Dumas-tatăl. În prezentarea trecutului, romanticii apelează frecvent la acele detalii (decor, costumație) care sugerează atmosfera timpului, „culoarea locală".

Dacă clasicismul este cunoscut, în primul rînd, prin manifestările literare din patria lui Boileau, romantismul a avut o largă răspîndire în majoritatea țărilor Europei, romantismul din Anglia și Germania precedînd pe cel din Franța: *„Paralelismul între literaturile acestor țări e riguros, de la 1798 la 1803 între debutul lui Wordsworth, Coleridge, Southey, pe de o parte, și acel al fraților Schlegel, al lui Tieck, Novalis, Brentano, Arnim, Kleist de altă parte. La aceeași oră în Franța se relevau mari precursori, dar numai precursori ca Sénancour, Chateaubriand, Madame de Staël, Nodier"*[3].

În romantismul popoarelor germanice, pe lîngă sensibilitate, apare ca trăsătură distinctivă cultul unei fantezii nelimitate. În lucrări fragmentare, neterminate, adesea rod al unei imaginații nestăpînite și aprinse, romanticii germani își exprimă uneori ideile literare și artistice ca Tieck sau dorința de a evada într-o lume fantastică, mai bună sau cel puțin mai interesantă decît cea reală. Literatura romantică germană a avut ecouri sporadice asupra celei române.

Astfel fantasticul din unele poezii ale lui Dimitrie Bolintineanu nu este străin de baladele lui Uhland și Bürger.

---

[1] Victor Hugo, *Cromwell*, Émile Testard et cie éditeurs, Paris, 1887 (Préface), p. 14.

[2] *Ibidem*, p. 19.

[3] Paul van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, éditions Albin Michel, Paris, 1948, p. 131—132.

Întrepătrunderea trăsăturilor clasice cu notele specifice romantismului, inexistența unui tip pur clasic sau romantic sînt remarcate și de G. Călinescu: *„Nu există în realitate un fenomen artistic pur clasic ori romantic. Racine e clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic e și romantic. Romantismul modern e și romantic e și clasic și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.*

Clasicism-romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă."[1]

Dar interferențele pot fi urmărite dincolo de sugestivele aserțiuni călinesciene, căci ideea geniului ca formă spirituală superioară, predilectă romanticilor și frecventă în operele lor, nu este străină lui Boileau care își începe *Arta poetică* cu versuri închinate vocației artistice, darurilor înnăscute ale creatorului. Dacă Tudor Vianu consideră manifestările romantice în literatură rezultînd dintr-o stare de spirit generală și anumite condiții care o solicită cu deosebire[2], Marsi Paribatra de la Universitatea din Bangkok, într-o teză de doctorat publicată la Paris în 1954, afirmă permanența romantismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pînă în zilele noastre, considerîndu-l *„un fenomen sociologic foarte general în legătură cu toată evoluția economică, socială și culturală a Occidentului în ultimele două secole"*[3]. Astfel după cercetătoarea indiană, realistul Flaubert, naturaliștii Emile Zola și Guy de Maupassant, simboliștii: Georges Rodenbach, Emile Verhaeren și Albert Samain, existențialistul Jean Paul Sartre, suprarealiștii și dadaiștii pot fi reduși cu ușurință la formula romantică avînd ca factori comuni trăsăturile fundamentale, după Paribatra, ale romantismului: pesimismul și evaziunea.

O demonstrație la fel de elocventă cu privire la întrepătrunderea unor tendințe diferite la filiația unui curent din altul ne-o oferă realismul, naturalismul și simbolismul.

În prefața *Comediei umane* scrisă în 1842 pentru ediția definitivă a operelor sale, Balzac se consideră ca secretarul societății franceze din timpul său care își este singură istoric. El se va face *„pictorul tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui și al răului"*[4].

Aceste cîteva puncte de reper pe care Balzac le fixează în amintita prefață ca și întreaga structură a operei sale au îndreptățit pe Engels

---

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1946, p. 17.

[2] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit în „Romantismul european"*, conferințe ținute la „Universitatea liberă", București, 1931, p. 7.

[3] Marsi Paribatra, *Le romantisme contemporain*, Editions Polyglottes, Paris, 1954, p. 8.

[4] Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, Scènes de la vie privée, Tome I, Furne et cie libraires éditeurs, Paris, 1846, Avant Propos.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA

să stabilească diferența specifică a realismului în fidelitatea detaliilor și în prezentarea unor caractere tipice în împrejurări tipice[1].

Prin condițiile istorice în care s-a dezvoltat, realismul cuprinde însă numeroase elemente romantice. Existența și activitatea lui Balzac se suprapun în timp peste cea a romanticilor. Anul 1822, cînd autorul *Comediei umane* începe să lucreze la primele sale romane, coincide cu apariția primei culegeri de poezii a lui Victor Hugo, *Odes et poésies diverses*.

Pentru aceasta realismul balzacian cuprinde o îmbinare originală de elemente proprii și de situații evident romantice.

Descrierea minuțioasă a mediului în care e plasată acțiunea romanului *Eugénie Grandet* (orășelul Saumur de pe Loire) sau a celui din *Le père Goriot* (Moș Goriot) și *Le cousin Pons* (Vărul Pons), Parisul primei jumătăți a secolului trecut ca și portretele eroilor, cîteodată biografiile lor, care explică formarea caracterelor, sînt proprii lui Balzac. El este istoricul burgheziei de după Revoluția din 1789. De aici prezentarea unor cămătari lipsiți de scrupule ca Grandet sau Gobseck și a unor ariviști ca Rastignac. Parvenirea, trecerea dintr-o clasă socială în alta, este frecventă în literatura epocii.

Julien Sorel, eroul romanului *Roșu și Negru* al lui Stendhal, avînd ca model de ambiție nemăsurată pe Napoleon Bonaparte, plătește cu viața temeritatea de a fi încercat să treacă dincolo de barierele clasei sale.

Champfleury, în singura lucrare de proporții mai mari despre realism apărută cîțiva ani după moartea lui Balzac, definește estetica curentului ca *„o artă adevărată, artă simplă, artă care sapă și care caută natura ca lucrătorii ce caută apa într-un puț artezian"*[2]. După Champfleury *„Homer este un realist pentru că observă și descrie cu exactitate moravurile epocii sale"*[3].

Contemporan cu romantismul, realismul are unele trăsături comune cu acesta. Astfel, antiteza romantică, contrastul între bine și rău, este prezentă în romanele lui Balzac ca și în cele ale lui Victor Hugo. Puritatea sufletească a Eugeniei Grandet este la antipodul avariției și meschinăriei tatălui ei, precum și al egoismului și rafinamentului monden ce caracterizează pe vărul ei, Charles. Goriot, bătrîn naiv, se sacrifică pentru a susține luxul și imoralitatea fiicelor sale, Anastasie de Restaud și Delphine de Nucingen. Pons, colecționarul unor neprețuite opere de artă a cărui singură avere și satisfacție în viață sînt comorile pe care le adunase în decursul unei existențe de privațiuni, este jefuit de o bandă introdusă de madame Cibot, portăreasa imobilului în care locuia.

Aspirația *Doamnei Bovary*, eroina lui Flaubert, după o viață plină de satisfacții, pe care mediocrul ei soț nu i-o putea oferi, este și ea

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, București, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 136.

[2] Champfleury, *Le réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1857, p. 189.

[3] *Ibidem*, p. 273.

romantică. Construcţia, culoarea locală, opoziţia dintre unele personaje ale romanului *Salammbô* aparţinînd aceluiaşi autor sînt şi ele caracteristice literaturii epocii.

Dacă ambiţia lui Julien Sorel conferă caractere aproape exclusiv realiste romanului *Le Rouge et le Noir* (Roşu şi negru) al lui Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (Mănăstirea din Parma) este esenţial romantică.

După cercetători ai literaturii franceze unele specii literare ale epocii, creaţii ale scriitorilor realişti, se integrează cu totul în romantism. Astfel Philippe van Tieghem ca şi Lanson,[1] de altfel, consideră romanul realist ca o direcţie a romanului romantic. După istoricii literari citaţi, romanul romantic are următoarele subdiviziuni: romanul psihologic, romanul istoric, romanul social, romanul realist, romanul sentimental. *„Romanul realist este o creaţie a romantismului, cu toată opoziţia ce se vede între realism şi romantism. Preferinţa pentru concret aplicată epocii contemporane şi curiozitatea pentru problemele sociale, pentru raporturile între individ şi societate, iată originile romanului realist, dar acestea sînt trăsăturile proprii romantismului"*[2].

Naturalismul are în Émile Zola un teoretician zelos şi un reprezentant de frunte. Evoluţia ştiinţelor exacte, nivelul atins de acestea în secolul al XIX-lea, a creat iluzia că limitele *dintre ştiinţă şi literatură dispar, că rezultatele ştiinţei* trebuie integrate în operele literare. Émile Zola, tributar romantismului în prima tinereţe, abandonează această credinţă pentru a o înlocui cu cea naturalistă, ale cărei principii le expune în lucrarea sa teoretică *Le roman expérimental* (Romanul experimental). Zola mărturişeşte că n-a avut de efectuat decît o adaptare la specificul creaţiei literare a metodei experimentale pe care Claude Bernard în *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introducerea în studiul medicinei experimentale) o preconizează ca fiind de maximă utilitate în cercetarea maladiilor.

După Émile Zola această metodă trebuie să conducă la cunoaşterea vieţii pasionale şi intelectuale: ...*„romancierii naturalişti observă şi experimentează şi toată munca lor naşte din îndoiala în faţa adevărurilor încă necunoscute, a fenomenelor neexplicate"*[3].

Orientîndu-şi activitatea literară după această concepţie şi avînd ca exemplu *Comedia umană* a lui Balzac, Émile Zola îşi grupează romanele naturaliste în jurul temei centrale a eredităţii maladive într-o familie, scriind *Les Rougon Macquart, istoria naturală şi socială a unei familii sub al doilea imperiu.* În *La bête humaine* (Bestia umană) Zola

---

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Librairie Hachette, 1924, p. 1000—1005.

[2] Philippe van Tieghem, *Le romantisme français*, Presses universitaires de France, Paris, ed. I 1947, ed. II 1951, ed. III 1955, p. 86—87.

[3] É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, 1890, typographie François Bernouard, p. 12.

explică cu investigații aproape clinice crima săvîrșită de mecanicul de locomotivă Lantier sub imperiul impulsurilor anormale moștenite de la strămoșii alcoolici.

Înclinația către prezentarea mediilor, a ambianțelor, apelul la amănuntele concrete sînt atît de puternice la scriitorii realiști, dar și la cei naturaliști, încît confuzia între cele două curente este frecventă. Astfel, Émile Zola în lucrarea sa *Romancierii naturaliști*, publicată în 1890, începe studiul scriitorilor aparținînd acestui curent cu Balzac, Stendhal și Flaubert, cunoscuți de obicei ca principalii reprezentanți ai realismului.

Între 1877 și 1880 Zola adună periodic la locuința sa din Médan pe elevii săi cei mai credincioși, mai tineri cu cîțiva ani decît el: Huysmans, Maupassant, Céard, Hennique, Paul Alexis. Din aceste întîlniri a ieșit cartea *Serile la Médan*, culegere din scrierile participanților.

Din viguroasa tulpină romantică s-au desprins două ramuri care aveau să ducă apoi o existență independentă: parnasianismul și simbolismul.

Tranziția de la romantism la parnasianism o face Théophile Gautier prin culegerea *Emaux et camées*. Titlul volumului sugerează strălucirea policromă a smalțurilor și scînteierea pietrelor prețioase caracterizînd poezia cultivată de parnasieni. Cele trei antologii intitulate *Le Parnasse contemporain* (Parnasul contemporan) apar succesiv în 1866, 1871 și 1876 conținînd operele unor poeți ca Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, José Maria de Heredia etc.

Parnasienii păstrează de la romantici înclinația pentru exotic, pitoresc și culoare locală, dar se deosebesc de aceștia în ce privește pretenția de a cultiva o poezie impersonală, lipsită de sensibilitate. Caracterul plastic, descriptiv, pictural este esențial în parnasianism. Leconte de Lisle se pasionează în a reproduce toate detaliile unei civilizații revolute pe care o evocă cu minuțiozitatea unui arheolog. Prin aceasta parnasienii aspirau spre o legătură între poezie și știință.

În literatura noastră parnasianismul nu a luat amploarea unui curent, dar a lăsat urme notabile în opera unor poeți ca Macedonski.

Dacă Théophile Gautier este precursorul parnasianismului, Charles Baudelaire deschide perspective simbolismului. Între 1870 și 1880 el exercită o influență considerabilă asupra tinerilor poeți. Sonetul *Correspondances* (Corespondențe) al poetului *Florilor răului* este primul manifest al noului curent.

Pentru ușurința sublinierii unor principii estetice pe care le considerăm fundamentale pentru înțelegerea simbolismului reproducem în întregime sonetul lui Baudelaire intitulat *Potriviri* în traducerea lui A. Philippide.[1]

---

[1] Charles Baudelaire, *Flori alese* din *Les fleures du mal*, traducere în versuri din limba franceză, București, Ed. Cultura națională, p. 19—20.

Natura e un templu ai cărui stîlpi sînt vii
Vorbind ades cu glasuri nelămurite-n goluri,
Și omul trece printr-o pădure de simboluri
Ce-l urmăresc din umbră cu vechi prietenii.

Ca niște lungi ecouri ce parcă se confundă
Topite-n depărtare într-un acord profund
Ca noaptea și lumina de vast și fără fund,
Culori, parfumuri, tonuri stau veșnic să-și răspundă.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Și altele viclene, trufașe și bogate.

Avînturi infinite pe-aripa lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia care toate
Slăvesc delaolaltă simț, inimă și gînd.

După Baudelaire poetul este interpretul prin simboluri al ordinii cosmice. *„Baudelaire vede în natură* — afirmă Marcel Raymond — *nu o realitate existentă prin ea însăși și pentru ea însăși, dar un imens rezervor de analogii și un excitant pentru imaginație."*[1]

Raymond descoperă în sonetul lui Baudelaire trei feluri de corespondențe. Prima se stabilește între diferitele date ale simțurilor: parfumuri, culori, sunete. *„Baudelaire face aici aluzie la fenomenele de sinestezie dintre care cele mai cunoscute sînt cele ale audiției colorate. Asociații de acest fel pot să se producă spontan între senzații care nu aparțin aceluiași registru și aceasta probabil datorită unei comunități de tonalitate afectivă de care logica în cea mai mare parte a cazurilor este incapabilă să-și dea seama"*[2].

A doua categorie de corespondențe contribuie la explicarea fenomenelor vieții sufletești prin paralelismul dintre acestea și datele simțurilor și în sfîrșit a treia și cea mai plină de sens este cea a pătrunderii prin simboluri în tainele universului suprasensibil.

Curentul simbolist s-a desfășurat în Franța în deplinătatea forțelor sale între 1885—1900, îmbrăcînd aproape atîtea aspecte cîți reprezentanți a avut. Guy Michaud caracterizează cu o surprinzătoare pătrundere nuanțele liricii simboliste la diverșii ei reprezentanți: „Fețele simbolismului: *langoare verleniană, sughițul tragi-comic al lui Laforgue subtilitatea și hermetismul lui Mallarmé, distincția melancolică a lui Rėgnier, visele aurii ale lui Samain, imnurile bucuriei ale lui Verhaeren, odele religioase ale lui Claudel: este oare poezie mai bogată*

[1] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, Paris, 1952, p. 21.

[2] *Ibidem*, p. 24.

la lectură și mai variată decît poezia franceză la sfîrșitul secolului al XIX-lea?"[1].

Cauzele sociale ale apariției simbolismului trebuie căutate în starea de spirit depresivă, produsă după înfrîngerea suferită de armatele franceze în urma războiului din 1870 și după eșecul Comunei din Paris. Nemulțumirile, decepția au generat dorința de a evada, cel puțin virtual, într-o lume mai bună. Din această stare de spirit specifică epocii a apărut evaziunea ca notă dominantă a poeziei simboliste. Aceasta s-a grefat pe caracteristicile temperamentale ale reprezentanților mișcării, sensibilitate excesivă, instabilitate sufletească, o aspirație nelămurită către o himeră, către ceva lipsit de contur, dar infinit superior lumii reale.

În materie de poezie simbolismul, ca și romantismul, nu are un program determinat, fiind mai mult o stare de spirit, o aspirație interioară. Caracterul violent novator al simbolismului, ruptura declarată față de poezia tradițională, are aspectul unei rebeliuni poetice, așa cum se exprimă Lidia Bote[2].

Simbolismul își găsește o justificare filozofică în teoria elanului vital a lui Bergson. Lipsa de stabilitate, înnoirea, concretizarea lirismului în forme cît mai variate sînt ecouri ale bergsonismului.

Dacă sub raportul aspirațiilor sufletești, al dorinței de evaziune, noul curent are afinități incontestabile cu romantismul, în ce privește concepția estetică și tehnica versificației simbolismul este net novator.

Explicația etimologică trebuie utilizată cu prudență pentru evitarea confuziilor dintre „simbolism" și „simbol". Simbolul e tot atît de vechi ca și poezia și a fost cultivat frecvent de romantici. Astfel, *„turnul de fildeș"* este simbolul izolării creatorului, după cum *Luceafărul* eminescian reprezintă singurătatea geniului neînțeles de lume. În acest sens ne aflăm în fața unor idei abstracte, a unor alegorii. *„Aș vrea să numesc alegorie acea operă a spiritului uman în care analogia este artificială și extrinsecă, în timp ce simbolul este aceea în care aluzia apare naturală și intrinsecă"*, afirmă Tudor Vianu[3]. Lidia Bote adîncește sensul acestor categorii estetice aplicîndu-le la poezie. *„Alegoria are nevoie de o interpretare, de o etichetă explicativă pentru a fi înțeleasă, simbolul dimpotrivă se bizuie pe sugerarea stării psihologice respective. Alegoria este, de fapt, un act de convenție, simbolul un act de corespondență obiectivă, spontan perceptibilă între imagine și emoția pe care o exprimă"*[4].

Culorile, armoniile muzicale, exalațiile suave ale florilor etc. contribuie la stabilirea unui paralelism între om și cosmos, permit alter-

---

[1] Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, I, L'aventure poétique, Librairie Nizet, Paris, 1951, p. 15.

[2] Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 36.

[3] Tudor Vianu, *Alegorie și simbol*, „Studii de filozofie și estetică", București, Casa școalelor, 1939, p. 125—126.

[4] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 275.

nanţa între un plan al existenţei şi altul, între lumea simţurilor şi lumea esenţelor, ele sînt adevăratele simboluri, cheia de boltă a poeziei simboliste. Cu ajutorul acestora se stabilesc comunicări între obiecte aparent disparate. Acesta e sensul *Corespondenţelor* lui Baudelaire. Arthur Rimbaud stabileşte raporturi surprinzătoare între vocale şi culori în sonetul *Voyelles* (Vocale).

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.

(A negru, E alb, I roşu, U verde, O albastru: vocale).

Caracterul uneori criptic, abscons al poeziei simboliste se datoreşte stabilirii unor raporturi din ce în ce mai îndepărtate între elementele naturii şi lumea spiritului, pe care cititorul nu le poate totdeauna urmări, unele simboluri rămînînd intangibile, neexplorate, ca în versurile lui Mallarmé.

Poezia simbolistă este inamica retorismului.

„*Prends l'éloquence et tords- lui son cou*"[1]
(Ia elocvenţa şi sucеşte-i gîtul)

Ea operează asupra sensibilităţii prin sugestie, întreţinînd iluzia cititorului că descoperă pentru prima oară obiectul evocat.

Subliniind o idee pe care o vom regăsi şi la Henri Brémond[2] după care poezia se confundă cu muzica, simboliştii preconizează muzicalitatea ca o condiţie inexorabilă a poeziei, aşa cum se exprimă Verlaine în aceeaşi *Artă poetică.*

De la musique avant toute chose.
. . . . . .
De la musique encore et toujours.

(Înainte de orice muzica.)
. . . . . .
(Muzică mereu şi întotdeauna.)

Căutarea armoniei duce la sfărîmarea canoanelor clasice ale prozodiei. Urmărind muzicalitatea, poezia simbolistă renunţă la metrica tradiţională, de aici utilizarea unui vers care, pentru fluiditatea lui lipsită de constrîngere, a fost denumit „vers liber". El exprimă mai adecvat sensibilitatea modernă, sustrăgîndu-se rutinei, închistării, dar riscă să cadă în discursivitate şi prozaism, contra cărora se declarase programatic simbolismul.

Simboliştii au acordat o atenţie fără precedent versificaţiei, cultivînd cele mai originale ritmuri, cele mai studiate combinări de cuvinte.

Poezia simbolistă este o poezie a singurătăţii, de altă nuanţă decît la romantici, a melancoliei, a ratării, a nevrozelor (Maurice Rollinat)

---

[1] Paul Verlaine, *L'art poétique* (Choix de poésies, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1893, p. 250—251).

[2] Henri Brémond, *La poésie pure avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*, 2-e édition, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 23—24.

sau a parcurilor somptuoase cu havuzuri (Albert Samain), a bolilor, a ftiziei (Jules Laforgue). Ea este o poezie citadină, a orașelor monstruoase și haotice, care își întind cartierele mărginașe ca tentaculele unei imense caracatițe (Emile Verhaeren). Elementele sociale, fără a fi dominante, nu lipsesc din simbolism. Rimbaud a cîntat Comuna din Paris.

La începutul secolului al XX-lea apar, în unele țări din apusul Europei, încercări interesante, nu lipsite de sens, care, prin programele lor violent novatoare, de ruptură totală cu principiile poeziei tradiționale, au atras interesul unor cercuri de cititori.

Cafeneaua Voltaire din Zürich era pe atunci locul de întîlnire al pictorilor și scriitorilor de diferite naționalități: românul Tristan Tzara, germanii Hugo Ball și Richard Huelsenbek, alsacianul Hans Arp, olandezul Van Hoddis etc. Ei organizează expoziții de pictură și recitaluri de poezie și muzică. La 8 februarie 1916 Tzara dă nume unui nou curent literar prin introducerea, într-un dicționar Larousse, a cuțitului de tăiat hîrtie, dînd în capul coloanei din dreapta de cuvîntul *Dada*, care în limbajul copiilor înseamnă „cal", iar figurat „idee favorită". Din acel moment curentul a fost numit *„Dada"*. Au apărut succesiv cîteva reviste dadaiste: „Le Cabaret Voltaire" (iunie 1916), buletinul „Dada" (cinci numere din iulie 1917 — în mai 1919) și în sfîrșit „Cannibale" (1920)[1]. Sensul programatic al curentului oferă hazardului rolul principal în alcătuirea unei poezii. Tristan Tzara recomandă, ca metodă, decuparea cu foarfecele a cuvintelor dintr-un ziar, amestecarea lor într-un săculeț și extragerea elementelor care vor forma poezia. Asemenea procedee au constituit un protest, nu lipsit de inteligență, împotriva retorismului în artă, a rutinei clasice[2].

Futurismul, apărut în Italia înainte de primul război mondial din inițiativa lui F. T. Marinetti, are unele puncte comune cu dadaismul. El este un protest împotriva academismului lui D'Annunzio, a convenționalismului estetizant lipsit de sinceritate, de elan liric.

Futurismul cultiva viața modernă, mașinismul, cuceririle științei și ale tehnicii. Disprețuind prozodia tradițională, futuriștii își notează telegrafic impresiile, poezia apropiindu-se astfel de proză. Ei folosesc versul liber și procedee tipografice menite a epata prin dimensiunile felurite ale literelor și dispunerea cuvintelor în pagină.

Suprarealismul, al cărui teoretician, André Breton, e medic psihiatru, are la origine unele direcții ale gîndirii europene care au dominat în primele decenii ale secolului nostru, și anume: freudismul care acordă o importanță deosebită inconștientului și filozofia lui Henri Bergson în care ideea centrală e aceea de devenire. După Bergson există în interiorul nostru psihic o realitate care nu poate fi relevată pe cale rațională, dar care poate fi trăită și descoperită pe baza „in-

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 17—18.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

tuiției", metodă de cercetare mai eficientă, după filozoful francez, decît cea rațională. Intuiția constă în adîncirea fluxului vieții noastre interioare, unde se află mijloacele autentice de cunoaștere, de aici ideea de suprarealitate a lui Breton. Suprarealismul are la bază credința într-o realitate superioară care ne este relevată fără intervenția nici unui control al rațiunii.

Visul, transcrierea mecanică a cuvintelor atunci cînd spiritul se află într-o stare totală de relaxare sînt după suprarealiști mijloace de a obține poezia. Suprarealismul este, așa cum se exprimă George Călinescu, *„efortul conștient de a surprinde inconștientul."*[1] Creațiile suprarealiste sînt ininteligibile prin lipsa lor de logică.

Precursor al suprarealismului, Isidore Ducasse, care își atribuia titlul de conte de Lautréamont, scrie *Les Chants de Maldoror* (Cîntecele lui Maldoror), divagații nu lipsite de grandoare și de un anume simț al sublimului care sînt considerate de unii semne certe de demență.

Ca și dadaismul și futurismul, suprarealismul constituie o experiență avînd caracter de frondă împotriva poeziei tradiționale. Curentul n-a dat în realitate nici o operă valoroasă.

Alte asemenea curente au apărut la începutul noului veac: impresionismul, expresionismul, constructivismul etc., fără să lase urme viabile asupra literaturii noastre.

Utilizat abuziv în critica literară de peste hotare ca și în publicistica de la noi, termenul „modernist" nu corespunde unui curent literar propriu-zis. Așa cum afirmă Adrian Marino: *„Într-o accepție foarte răspîndită în istoria și critica literară de pretutindeni «modernismul» definește o noțiune globală, o etichetă generală aplicată și aplicabilă tuturor curentelor literare postromantice.*

. . . . . .

De reținut este și faptul că, exceptînd mișcarea literară hispano-sud-americană de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, nici unul dintre curentele amintite nu se intitulează „modernist"[2].

III. Influențe străine și spirit național. Umanismul și iluminismul

Sînt curentele noastre literare simple reflexe ale celor din literaturile europene sau manifestarea originală a spiritului național? Cercetările mai vechi în domeniul istoriografiei literare (Pompiliu Eliade[3],

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 37.

[2] A. Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 104—105.

[3] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie*, Ernest Leroux, Paris, 1898.

N. I. Apostolescu[1], Ch. Drouhet[2]) au pus accentul pe imitarea de către scriitorii noştri a unor cunoscute modele din literatura franceză, cercetările recente au urmărit reliefarea originalităţii noastre naţionale cu rădăcini adînc înfipte în folclor şi în trecutul poporului nostru[3].

Un răspuns competent la această problemă dă Tudor Vianu, care, într-o comunicare prezentată la Congresul de istorie literară convocat de Academia de ştiinţe din Budapesta, în zilele de 1—3 noiembrie 1955, afirmă: *„Adeseori, străbătînd cercetările comparatiştilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă ţesătură de influenţe străine. Premisele teoretice ale comparatiştilor acordă un loc atît de mic influenţelor interne, geniului original al scriitorilor şi răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului şi ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe.*

. . . . . .

Dar, pentru acest motiv, trebuie să renunţăm la studiul influenţelor, la identificarea izvoarelor, la cercetarea circulaţiei temelor, a atitudinilor, a formelor literare? Desigur că nu. Studiul influenţelor trebuie să rămînă şi mai departe un capitol important al cercetării literare. Nu putem nesocoti izvoarele externe fără a nu ne ascunde o latură din geneza poemelor lirice, a dramelor şi romanelor[4] .

În acest spirit, singurul pe care îl considerăm just, vom privi raporturile dintre principalele mişcări literare europene şi cele care s-au manifestat în ţara noastră. Dar, dacă afirmaţia de mai sus a comparatistului român se referă la literaturile naţionale în ansamblu, în cazul celei române trebuie să avem în vedere şi condiţiile specifice în care aceasta s-a dezvoltat.

O scurtă privire istorică ne pune în lumină faptul că în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea şi în primele decenii ale secolului al XIX-lea unele curente culturale şi ideologice ca umanismul şi iluminismul au avut o înrîurire mai mare asupra literaturii noastre decît curentele literare propriu-zise.

În secolul al XVII-lea, epocă de consolidare a boierimii pămîntene, aceasta este singura clasă ce beneficiază de posibilitatea de a se cul-

---

[1] N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion editeur, 1909.

[2] Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, Cultura naţională, Bucureşti, 1924.

[3] Liviu Rusu, *Locul romantismului francez în cadrul romantismului european*, „Revista de istorie şi teorie literară", Tom 17, nr. 1/1968, p. 11—17.

[4] Tudor Vianu, *Literatura universală şi literatura naţională*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 287—288.

tiva în cele două centre de prestigiu ale timpului: Constantinopolul și Polonia (Cameniţa, Lwow, Bar). Astfel, formaţia intelectuală a Spătarului Nicolae Milescu, a Stolnicului Constantin Cantacuzino, care a studiat și la Padova, și cu deosebire a eruditului domn Dimitrie Cantemir se datorește mediului spiritual al Constantinopolului.

Alţii, în schimb, ale căror familii pribegeau de frica turcilor și-au făcut studiile în școlile din Polonia. Astfel, Grigore Ureche a învăţat carte latinească probabil la Lwow, iar Miron Costin a urmat cursurile colegiului din Bar. N. Cartojan demonstrează puternica influenţă a umanismului italian asupra Poloniei[1]. În această ţară trăiau reprezentanţi de seamă ai umanismului italian ca Filippo Buonacorsi, care își făcuse studiile la Roma și purta corespondenţă cu Lorenzo de Medici, cel care pentru sprijinul acordat artelor a fost supranumit Magnificul. Alt reprezentant al umanismulni italian stabilit în Polonia era Alessandro Guanini. Ideile umanismului italian au pătruns în Polonia și prin fiii de nobili din această ţară care își desăvîrșeau studiile în școlile și universităţile Italiei, ca Jan Zamoyski și Jan Kochanowski[2].

Apărut în Italia secolului al XIV-lea și răspîndit în toată Europa, umanismul capătă o deosebită eflorescenţă în Franţa secolului al XVI-lea prin Rabelais, Montaigne etc. El este o reîntoarcere la comorile antichităţii, dar constă și în cultivarea personalităţii umane oprimate timp de secole de misticismul medieval.

Curentele filozofiei grecești renasc găsind adepţi pasionaţi și instruiţi. În Florenţa apare Academia platonică a lui Marsiglio Ficino. Influenţa filozofiei lui Aristotel, adusă de bizantini, strălucește la Padova[3].

Umanismul francez, avînd un puternic caracter naţional, se axează pe probleme de limbă, urmărind îmbogăţirea și perfecţionarea expresiei artistice.

Interesul pentru clasicitatea latină pătrunde la umaniștii poloni și de aici la tinerii moldoveni care au studiat în această ţară. În atmosfera din centrele culturale ale Poloniei, cronicarii moldoveni se informează asupra originii latine a poporului român și a limbii române, care e frecventă și la umaniștii italieni din secolele al XIV-lea și al XV-lea, Poggio Bracciolini (1380—1459), Flavio Biondo (1388—1465), Aeneas Sylvius Piccolomini (1405—1464) etc.

Dacă în cultura și literatura română din secolul al XVII-lea se face simţit umanismul, veacul următor este cel al iluminismului. D. Popovici a demonstrat rolul incontestabil pe care filozofia luminilor a avut-o asupra unor mișcări de amploarea și importanţa Școlii ardelene, prin penetraţia ideilor lui Voltaire, Rousseau și a enciclopediștilor.

---

[1] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, Fundaţia pentru literatură și artă, București, 1942, p. 140.

[2] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 141.

[3] P. P. Negulescu, *Filozofia Renașterii*, vol. I, București, 1910, p. 67—74.

Asemenea idei sînt însușite de învățații Școlii ardelene în Viena și Roma unde își făcuseră studiile[1].

Curent antifeudal, iluminismul, progresist, dar limitat de viziunea social-istorică a epocii, considera orînduirea iobăgistă ca irațională, gînditorii iluminiști postulînd înlocuirea ei cu una supusă legilor rațiunii. După ei suveranul domnește în virtutea unui principiu de drept divin, dar numai în măsura în care acest drept coincide cu legea naturală. J. J. Rousseau afirmă că puterea monarhului are la bază un contract între acesta și cei pe care îi guvernează. Dacă suveranul nu respectă pactul, supușii săi îl pot denunța, înlăturînd pe monarh[2].

Remedierea nedreptăților sociale se poate obține după iluminiști prin acordarea tronului unui monarh luminat care să conducă prin înțelepciune. Astfel de suverani au fost considerați Frederic al II-lea al Prusiei, Ecaterina a II-a a Rusiei și Iosif al II-lea al Austriei. Imaginea unui astfel de conducător al destinelor unui popor avînd ca model pe Iosif al II-lea ne-o oferă Lanjuinais: „*Generos fără ostentație, liberal cu economie, sever cu el însuși, indulgent cu ceilalți, curajos cu prudență, monarh instruit și filozof pe tron, el încurajează progresul rațiunii și rațiunea ține departe de statele sale entuziasmul și superstiția, în același fel în care îndepărtează pe nesimțite neînțelegerile și certurile religioase care au fost în orice timp flagelul statelor și al bunului simț*"[3].

Lucrarea lui Lanjuinais a avut răsunet printre reprezentanții Școlii ardelene, ideea monarhului desăvîrșit găsindu-și expresia în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. În cîntul X, Baroreu se declară partizanul înflăcărat al monarhiei luminate:

38

Unde unul trebile direge,
Toate merg în bună rînduială,
Voia lui pentru toți este lege,
La toți e poruncă a lui clipeală.
Toate orînduielile făcute,
Să duc în fărșit lesne și iute.

39

Fiind puterea oblăduitoare
Într-un punt săngur împreunată,
Mai deplin lucrează și mai tare,

---

[1] D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Centrul de studii și cercetări privitoare la Transilvania, Sibiu, 1945, p. 89—94.

[2] J. J. Rousseau, *Du contrat social* ou *Principes du droit politique*, Paris, chez Defer de Maisonneuve librairie, 1790, p. 24—28.

[3] Lanjuinais, *Le monarque accompli ou Prodige de bonté, de savoir et de sagesse qui font l'éloge de sa Majesté Impériale Joseph II et qui rendent cet auguste monarque si précieux à l'humanité*, Lausanne, chez Jean Pierre Heubach, 1774, p. 2.

Prin însă toată partea-i legată
Cătră totul său şi cătră sine
Iar domnia mai sigur să ţine[1].

Budai-Deleanu depăşeşte însă concepţia lui Lanjuinais căci, după cuvîntarea lui Baroreu, urmează discursul lui Slobozan, partizanul republicii, ale cărui argumente apar mai convingătoare decît cele ale preopinentului său:

În răpublică-s toţi cetăţenii
Fraţi şi fii ai unei maice bune,
Ei sînt a ţării deobşte moştenii,
Legea pe toţi asemenea-i pune
Şi de are carevaş osăbire
E singur cel cu îmbunătăţire[2].

Iluminiştii militează pentru răspîndirea culturii în popor. Ideea iluministă a ridicării poporului prin cultură însufleţeşte activitatea lui Gheorghe Şincai în calitatea sa de director al şcolilor române din Transilvania, funcţie pe care a ocupat-o timp de doisprezece ani, începînd din 1782. În această calitate, Şincai duce o muncă perseverentă de luminare a maselor, tipărind cărţi şcolare: două abecedare cu litere latine *(Alphavit* şi *Bucoavnă)*, *Prima principia latinae Grammatices* (Primele principii ale gramaticii latine), *Îndreptare către aritmetică* etc.

O activitate asemănătoare a desfăşurat Petru Maior la Blaj, în calitate de profesor de logică, metafizică şi drept natural, începînd din 1780, precum şi mai tîrziu ca paroh al Reghinului şi protopop al Gurghiului, în eparhia Făgăraşului. Cei cincisprezece ani petrecuţi în aceste funcţii au constituit pentru Maior un prilej de ridicare a satelor, de răspîndire a culturii în popor. Aşa cum arată într-un răspuns la o cîrtire scornită împotriva sa de episcopul Ion Bob, Petru Maior cutreiera satele, cîmpiile şi pădurile unde erau adunaţi copiii pentru a paşte vitele şi, chemîndu-i la el, îi învăţa carte[3].

Dinicu Golescu înfiinţează în 1826, la conacul de pe moşia sa, o şcoală unde tinerii aveau acces fără deosebire de clasă socială sau naţionalitate. La această şcoală au fost aduşi profesori renumiţi în acea vreme ca Aaron Florian şi I. Eliade Rădulescu. Pe lîngă limba română se mai învăţau: latina, greaca, germana şi italiana[4].

Dinicu Golescu călătoreşte în apusul Europei. Cu acest prilej scrie *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826.* Sub înrîurirea iluminismului, Dinicu Golescu se arată dornic de a cunoaşte

---

[1] I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, Bucureşti, Ed. de stat pentru literatură şi artă, 1952, cîntul X (38, 39), p. 340—341.

[2] *Ibidem*, p. 360.

[3] Petru Maior, *Răspuns la citire*, apud Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, ed. II, Bucureşti, Librăria universală, 1925, vol. I, p. 48.

[4] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1964, p. 245—246.

toate binefacerile civilizației din țările prin care trece, de a le introduce și la noi, contribuind astfel la ridicarea nivelului de viață și cultură al poporului român.

Bogatele impresii despre Viena prilejuiesc boierului cu vederi înaintate, după enumerarea tuturor instituțiilor create pentru binele obștesc, o explozie de încîntată uimire:

„O, ce mare și neadormită îngrijire au ocîrmuitorii de prin alte părți spre toată închipuirea fericirilor neamurilor omenești. Cîte feluri de ajutoare pentru cei scăpătați și cîte iarăși pentru alții, de a nu ajunge în scăpătăciune. Cîte spitaluri pentru oricare treaptă de om vrednice. Cîte mulțimi de școale, prin care se străduiesc a-și deștepta norodul, a-l aduce la adevărată cunoștință prin care poate zice că are deosebire de un dobitoc necuvîntător."[1]

Ideile lui Lanjuinais despre monarhul desăvîrșit pătrund și în scrierea lui Dinicu Golescu. Cu prilejul vizitării palatului imperial din Viena autorul *Însemnării călătoriei mele* remarcă:

„Și acestea negreșit urmează într-acest chip, căci nu are trebuință de a să împrejura cu ziduri, nici cînd să culcă a să închide cu lacate multe fiindcă cunoaște întru adevăr iubirea norodului și a tuturor celor deobște pămînteni și streini, căci singur se simte că-i sînt urmările către norod întocmai ca ale unui părinte către fii. Și mai vîrtos, că cînd norodul nu-l va iubi, acele lacate se pot scoate ca niște nodături de panglice"[2].

Considerațiile incomplete și oarecum periferice asupra pătrunderii ideilor umanismului și iluminismului în literatura română au fost incluse în sprijinul tezei după care ideile culturale și social-politice circulă cu ușurință de la un popor la altul, contribuind, de multe ori, la apariția unor opere prin nimic tributare altor literaturi, căci ideile sînt bunurile comune ale omenirii întregi. Penetrația umanismului la Grigore Ureche și Miron Costin, ca și a iluminismului la Ion Budai-Deleanu și Dinicu Golescu, nu îngrădește de loc originalitatea operei acestora, produs al spiritului național.

În același mod trebuie privite fenomenele relative la apariția curentelor literare începînd de la clasicism și romantism pînă la simbolism și dadaism. S-au scris numeroase lucrări asupra influenței exercitate de literatura franceză asupra literaturii noastre în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pompiliu Eliade într-un studiu masiv asupra căilor de pătrundere a culturii franceze în Țările Române[3] arată porțile ce se deschid larg spre Occident prin atmosfera cosmopolită introdusă de domniile fanariote, prin refugiații francezi care devin profesori pe lîngă fii de boieri (Fleury, profesorul lui Costache

---

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, București, Editura de stat pentru literatură și artă (Biblioteca pentru toți), 1962, p. 59.

[2] *Ibidem*, op. cit., p. 65.

[3] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1898.

Conachi) sau deschid clase de limba franceză, cum a fost cea a lui Vaillant de pe lîngă colegiul Sf. Sava, unde au învățat Ion Ghica și Grigore Alexandrescu, dar și prin tinerii români trimiși la studii în Franța: Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, Ion Ghica, Alexandru Odobescu etc.

Fără a diminua, dar nici a exagera importanța rolului pe care l-a jucat spiritul francez asupra dezvoltării literaturii române în veacul trecut, considerăm judicioasă părerea lui G. Ibrăileanu care, într-un articol din „Viața românească", subliniază că alegerea unor modele străine de către scriitorii noștri, atunci cînd aceasta are loc, nu este întîmplătoare, ci conformă cu spiritul poporului nostru, căci sînt alese acele modele care corespund acestui spirit:

„În epoca următoare, să-i zicem epoca Alecsandri, asupra poeziei române se exercită influența altei literaturi străine, a unei mari literaturi, a poeziei romantice franceze.

Această literatură convenea perfect spiritului public din România din acel moment, păturii intelectuale de după 1830. Dar nu toată poezia romantică franceză convenea acestui public. Musset, poetul deja al orașului, nu convenea speciei Bolintineanu-Alecsandri, și nici poetul filozof pesimist Alfred de Vigny. Și, fiindcă poezia lor nu corespundea la necesitățile noastre sufletești de atunci, acești doi poeți n-au avut nici o influență.

. . . . . .

Influență au avut-o atunci mai ales Hugo și Lamartine, poeții ideilor și sentimentelor mai simple, mai generale."[1]

Dar, mai mult decît selectarea în concordanță cu spiritul nostru național a scriitorilor și operelor ce urmau să fie asimilate literaturii noastre, apariția „Daciei literare" în 1840 marchează începutul unei mișcări romantice proprii. Desigur, așa cum remarcă Șerban Cioculescu[2], nu ne găsim în fața unei grupări literare militînd în numele unei doctrine constituite opusă alteia, așa cum Victor Hugo, în prefața la *Cromwell*, lupta pentru victoria dramei romantice și înlăturarea tragediei clasice, dar nu e mai puțin adevărat că pe baza principiilor *Introducției* lui Kogălniceanu, extrăgînd din istoria națională și din folclor seva creațiilor, Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri au produs opere valoroase *(Alexandru Lăpușneanul* și *Doinele)* cu privire la care orice efort de a descoperi un model străin rămîne infructuos.

---

[1] G. Ibrăileanu, *Influențe străine și realități naționale*, în „Viața românească", nr. 2, februarie 1925, p. 266—282.

[2] Șerban Cioculescu, *În jurul romantismului românesc*, în „România literară", anul I, numărul 7, joi, 21 noiembrie 1968, p. 15.

IV. Clasicismul

Expresia *„Clasicii întîrziaţi"* aparţinînd lui G. Călinescu[1] pune în lumină o realitate specifică literaturii române. Apariţia tardivă a poeziei şi a prozei artistice a determinat la noi coexistenţa clasicismului cu romantismul, curente distanţate, în literatura franceză, printr-un interval de două secole. În acelaşi timp, clasicismul român vehiculează idei iluministe, actuale în perioada în care acesta s-a dezvoltat.

Al. Piru, subliniind această idee, aduce puncte de vedere noi în dezvoltarea problemei. El este adeptul existenţei unui clasicism românesc: *„Literatura Moldovei şi Ţării Româneşti din epoca 1780—1830 se însumează ca şi cea contemporană din Transilvania, iluminismului şi clasicismului."*[2]

Ienăchiţă Văcărescu scrie ca şi Dimitrie Cantemir o istorie a Imperiului Otoman şi, pe aceeaşi linie de preocupări cu Micu şi Şincai, o gramatică.

După 1800 sînt frecvente încercările de a crea epopei cu tendinţe satirice (Alexandru Beldiman, Vasile Pogor, pitarul Hristache şi Zilot Românul). Satira, înfierînd viciile societăţii contemporane, e cultivată de Vasile Pogor, comedia de caracter şi de moravuri de N. Dimachi. Iancu Văcărescu îşi manifestă talentul în specii clasice: epistola, sonetul etc. Autorul *Literaturii române premoderne* afirmă: *„Desigur, avem a face cu un clasicism întîrziat, după expresia lui G. Călinescu, pentru că întîrziat este la noi şi iluminismul care l-a antrenat. Clasicismul românesc, reprezentat în chip remarcabil, cum vom avea prilejul să vedem, prin Ion Budai-Deleanu, Iancu Văcărescu, Costache Conachi şi alţii, a fost pe nedrept desconsiderat sau măcar diminuat prin reducere la aşa-numitul clasicism epigonic de influenţă franceză sau neogreacă"*[3].

Ţiganiada lui Ion Budai-Deleanu, redactată în prima versiune în 1800, este clasică prin unele din modelele pe care scriitorul le-a urmat: *Iliada, Odiseea, Bătălia şoarecilor cu broaştele* de Homer, *Eneida* de Vergiliu etc. Imitaţia antichităţii greco-latine este evidentă în ce priveşte specia literară abordată (epopeea) cît şi întreaga structură a poemei (participarea forţelor supranaturale la acţiunile oamenilor, viziunea lumii extraterestre prin călătoria pe care Parpanghel o face, în vis, la iad şi rai etc.), dar şi în munca încordată de elaborare: *„Din cele două facultăţi care se îmbină în munca poetică, meşteşugul şi inspiraţia, clasicii au cultivat-o pe cea dintîi, romanticii pe cea de-a doua. Ar fi simplist să se creadă că Budai-Deleanu a fost un geniu spontan, că el neglija în realizarea operei literare aportul cizelării versului şi al desăvîrşirii lui formale. Cea mai concludentă dovadă o*

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, p. 67.

[2] Al. Piru, *op. cit., p. 34.*

[3] *Ibidem*, p. 37—38.

constituie existența a două versiuni din Țiganiada, între care multe diferențe constau tocmai în amendarea și înfrumusețarea textului primitiv"[1].

Clasică în conținut și formă, *Țiganiada* a fost permeabilă pentru ideologia iluministă. Pe lîngă concepția cu privire la suveranul luminat al lui Lanjuinais și la monarhia rațională (Montesquieu, d'Holbach, Rousseau), „jucăreaua" lui Leonachi Dianeu conține o ascuțită critică la adresa clerului și a tagmei monahale, autorul surpînd în spirit voltairian mentalitatea dogmatică, obscurantistă. Papa este un traficant al naivității populare, comercializînd „sfintele daruri" *(Papa vinde darurile sfinte / Pentru gălbănași; iar patriarhul / Din Vizanț le cumpără înainte).*

Apariția diavolului în mănăstire sub forma unei tinere și ispititoare copile se soldează cu o încăierare între „cuvioși", fiecare disputîndu-și întîietatea la grațiile fetei.

După D. Păcurariu, umorul gras frizînd trivialitatea și limbajul frust al personajelor, care ar fi scandalizat pe Boileau, apropie capodopera lui Budai-Deleanu de renaștere și baroc, iar sfîrșitului epopeii cu accente de înălțător patriotism și patos național îi conferă un caracter romantic.

Pentru aceasta D. Păcurariu consideră *Țiganiada* ca o sinteză originală între clasicism, renaștere și romantism[2].

Secolul al XVIII-lea se manifestă în literatura franceză ca o epocă de declin a poeziei. Între veacul al XVII-lea, marcat prin activitatea marilor clasici: Corneille, Racine, La Fontaine etc. și eflorescența romantismului, care se afirmă convingător o dată cu apariția operelor lui Lamartine și Victor Hugo, există o perioadă în care poezia cultivată de Parny, Dorat, Colardeau etc. se caracterizează prin lipsă de profunzime, galanterie, senzualism. Există toate probabilitățile ca scrierile acestora să fi fost cunoscute la noi prin profesorii francezi: Fleury, Lincourt, Vaillant.

Nu este exclus ca datorită profesorului său Fleury, supranumit „regicidul", fiindcă, în calitate de membru al Convenției, votase ghilotinarea lui Ludovic al XVI-lea, Conachi să fi cunoscut opera lui Parny.

În poezia *Slănicul* (după 26 ani), poetul moldovean își amintește, în următoarele versuri, de cuvintele săpate pe un copac în amintirea clipelor fericite petrecute cu Zulnia.

Dar unde-i copaciul mare,
Ce lipit de a ta stare,
Cu aceste se cinstise
De amoriu cuvinte scrise:

---

[1] Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 68.

[2] D. Păcurariu, *Aspecte ale clasicismului românesc: C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 2/1968, p. 213—217.

„Călătorule nu trece: stă, cetește și cunoaște
Că amoriul cel mai strașnic din prieteșug se naște".

De același sentiment al perpetuării unei amintiri scumpe e stăpînit Évariste-Désiré de Forges cavaler și apoi viconte de Parny cînd în scurta compunere poetică *Vers gravés sur un oranger* (Versuri gravate pe un portocal) scrie:

Oranger, dont la voûte épaisse
Servit à cacher nos amours,
Reçois et conserve toujours
Ces vers, enfants de ma tendresse[1].
(Portocal, al cărui frunziș des
A adăpostit dragostea noastră,
Primește și păstrează totdeauna
Aceste versuri, copii ai dragostei mele.)

Cîntecele bahice ale lui Iancu Văcărescu conțin și ele ecouri din Parny. Primul bahic al poetului *Primăverii amorului* este, așa cum afirmă și Al. Piru[2], dezvoltarea poeziei lui Parny: *À mes ami* (Prietenilor mei).

Neoclasicismul francez din secolul al XVIII-lea, purtînd amprenta scriitorilor greci și latini, care elogiază vinul și dragostea ca plăceri fundamentale ale existenței (Anacreon, Sapho, Teocrit, Horațiu, Ovidiu, Catul etc.), cultiva cu privire la iubire o concepție cu totul diferită de cea pe care o vor manifesta romanticii peste cîteva decenii. În loc să fie considerată ca rezultat al unor înclinații individuale, al unei afectivități și sensibilități proprii ca la Hugo, Lamartine, Vigny, ea devine un sentiment general exprimat prin imaginea zeului înaripat de ale cărui săgeți nu poate scăpa nici un muritor. Ideea căutării unui refugiu în mijlocul naturii, a unei liniști odihnitoare este urmată de chinurile produse de săgețile înveninate ale lui Eros. Dorat își începe poemul *L'isle merveilleuse*[3] (Insula miraculoasă) cu versurile:

Aux peupliers qui bornent mon séjour
J'avais juré de suspendre ma lyre,
De respirer, d'être heureux sans délire,
D'oser surtout d'être heureux sans l'Amour.
. . . . . .
Quand l'Amour veut, qui pourrait échapper?
(Am jurat să-mi atîrn lira
În plopii care mărginesc locuința mea,

---

[1] Parny, *Oeuvres choisies*, Paris, Roux-Dufort frères libraires, 1826, p. 9.
[2] Al. Piru, *Literatura română premodernă*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 355.
[3] Dorat, *Recueil de contes et poèmes*. À la Haye, et se trouve à Paris chez Delaloin librairie, 1776, p. 9—10.

Să respir, să fiu fericit fără zbucium,
Să îndrăznesc mai cu seamă să fiu fericit
fără Amor.
. . . . . .
Cînd Amor vrea, cine ar putea să scape?)

Aceeași atitudine lirică o găsim și în poezia lui Iancu Văcărescu *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești sau Primăvara amorului:*

Lăsînd ale lumii mare
Cinsti, nădejdi și fumuri seci,
Amăgiri cu-ncredințare,
Vrăjmași calzi, prieteni reci,

Acolo cu sănătatea,
Cu odihna însoțit,
Toată-a vieții bunătatea
Dobîndeam eu înmulțit.

Ca și în poemul lui Dorat intervine zeul Amor:

Mă uit! ... Ce să văz? Minune!
Prea ciudat un copilaș,
Fricos cere iertăciune,
Se roagă să-i dau lăcaș.

Văz în spete-i aripi zmulte,
Port frumos, dar sfîșiat;
Gata el s-îmi spuie multe,
Eu de somn îngreuiat.

Zeul atotputernic convinge pe poet să-i jertfească tot ce are mai de preț:

„Ce-ai mai scump, mai sfînt, mai mare
Legăminte omenești
Gînd, păreri, încredințare,
Toate să mi le jertfești!"

Convenționalismul pseudoclasic e prezent în literatura epocii și prin acele scene de iubire între un păstor și o păstoriță, numite cu un termen consacrat „pastorale", avînd ca reprezentanți mai cunoscuți pe scriitorul elvețian Salomon Gessner (1730—1788) și poetul francez Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794). Această modă literară a secolului al XVIII-lea nu a rămas fără ecou în literatura noastră. Astfel, Costache Stamati traduce din Florian, de două ori, pastorala *Galatée*, imitată după Cervantes, prima oară din grecește, a doua oară din franțuzește. Asachi prelucrează *Mirtil și Hloe* după Gessner și Florian, serdăreasa Zoița Grigoriu traduce din Gessner: *Erast, „povestire de o tragedie păstorească"*, după versiunea grecească a Roxanei Samurcaș.

Poezia Văcăreştilor şi a lui Conachi nu este străină nici de erotica neoanacreontică a lui Athanasie Christopulos, poet la modă în timpul domniilor fanariote, care cîntă pe un ton lipsit de profunzime: dragostea, vinul, plăcerile trecătoare ale vieţii.

Preocupările lui Gheorghe Asachi, Gheorghe Lazăr, Ion Eliade Rădulescu pentru dezvoltarea învăţămîntului în Ţările Române, la începutul secolului al XIX-lea, sînt de origine iluministă, iar tendinţa către perfecţionarea limbajului artistic, exprimată lapidar de Ienăchiţă Văcărescu, în poezia *Testament*, vădeşte un filon clasic.

Coexistenţa în Ţările Române, la începutul veacului trecut, a unei orînduiri feudale, încă puternice, paralel cu ascensiunea tot mai fermă a burgheziei, avîntul revoluţionar care a culminat cu anul 1848, legăturile culturale şi politice cu Franţa au contribuit la apariţia şi eflorescenţa, alături de clasicism, a unei bogate literaturi romantice. Nu numai în cadrul epocii premergătoare revoluţiei, dar chiar în opera aceluiaşi scriitor, clasicismul a dus casă bună cu romantismul. Confirmarea ne este oferită atît de titlurile traducerilor cît şi de caracterul unor lucrări originale.

Din bogata activitate de traducător a lui Costache Conachi citäm tălmăcirea poemului clasicului englez Alexander Pope *Essay on Man* intitulată de Conachi *Cercare de voroavă asupra omului* (traducere efectuată după o versiune franceză).

Tot după Pope, prin intermediul lui Colardeau, Conachi dă la iveală *Abeliard către Eloiza şi Eloiza către Abeliard*. Mai traduce după Dorat *Iulia către Ovidie* şi *Către Leandru că nu venea* etc.

Dacă Conachi tălmăceşte de preferinţă din clasicul englez Pope şi neoclasicii francezi Dorat, Colardeau, Ion Eliade Rădulescu înclină către romantici, fără a neglija cu totul literatura clasică. Astfel autorul *Zburătorului* traduce comedia *Amphitrion* de Molière, dar dă la iveală şi numeroase lucrări din bogata literatură romantică a timpului: *Meditaţii poetice dintr-ale lui A. de Lamartine (Singurătate, Suvenirul, Seara, Lacu, Deznădăjduirea, Providenţa, Rugăciunea de seară, Războiul, Toamna etc.)*. Din romantismul englez îl pasionează Lord Byron. Din opera acestuia traduce intens: *Marino Falieri, Ambii Foscari, Don Juan, Profeţia lui Dante, Melodii ebraice, Corsarul, Lara, Ghiaurul, Luarea Corintului, Mazepa, Parisina, Logodnica d'Abidos, Beppo, Lamentaţiile lui Tasso, Prizonierul de Şilon, Oscar d'Alba etc.* Alături de romantici pătrund în literatura noastră şi preromanticii. În 1831 apare în tipografia lui Eliade *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Yung* de serdarul Simeon Marcovici. Din Lamartine, Victor Hugo şi Alfred de Vigny traduce şi adaptează Costache Stamati. C. Negruzzi popularizează teatrul lui Victor Hugo prin versiunea în limba română a dramelor: *Angelo, tiranul Padovei* şi *Maria Tudor*, fără a neglija nici poeziile epice ale acestuia *(Balade*, 1845).

Acest amestec de preocupări literare clasice şi romantice caracteristic epocii nu este evident numai în traduceri, ci se cristalizează şi

în operele originale. Sub înrîurirea lecturilor din marii romantici din care a tradus, Eliade concepe vaste poeme de esenţă religioasă ca *Anatolida sau Omul şi forţele*, apropiată de *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo, precum şi altele pătrunse de ideile socialismului utopic, ca *Sancta cetate*, dar se regăseşte ca poet autentic în *Zburătorul*, originală transpunere în versuri a unui mit popular, amintind de unele creaţii ale romantismului german, ca *Silfidele* lui Ludwig Tieck şi *Undine* de Friedrich de La Motte Fouqué.

Dascălii francezi, stabiliţi în Ţările Române, îşi instruiau elevii în spiritul clasicismului şi al scriitorilor reprezentativi ai secolului al XVIII-lea, romantismul de dată prea recentă chiar în patria lui Lamartine abia îşi deschidea drum la noi. Astfel, Ion Ghica în *Amintiri despre Grigorie Alexandrescu* relatează că în clasa pe care Vaillant o deschisese în 1831 într-o odăiţă la Sfîntul Sava se citeau texte din *Grandeur et décadence des Romains* de Montesquieu, se făceau versiuni în proză din *La Henriade* a lui Voltaire şi se recitau satire şi epistole de Boileau. Cu prilejul unei lecţii despre epistola lui Boileau către Molière, Grigore Alexandrescu s-a remarcat prin cunoaşterea integrală a textului şi printr-o dicţiune perfectă[1].

Problemele de artă literară pe care le ridică în *Epistolă domnului Alexandru Donici, fabulist moldovean* sau *Epistolă D.I.V.* (Iancu Văcărescu) *autorul „Primăverii amorului"* sînt reluări ale unor idei din *Arta poetică* a lui Boileau. Alexandrescu era înclinat să armonizeze „utile dulci" (folositorul cu plăcutul) după cunoscuta expresie a lui Horaţiu din epistola adresată fraţilor Pisoni.

Versurile din *Epistola către Donici:*

> Tot ce e mai sfînt, mai nobil în duh, inimi omeneşti
> Prin el ni se-nfăţişează şi al binelui amor
> Se aprinde la făclia unui geniu creator

sînt un ecou, aşa cum arată G. Călinescu[2], al următorului distih din *Arta poetică* a lui Boileau.

> Qu'en savantes leçons votre muse fertile
> Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
> (Muza voastră bogată în sfaturi înţelepte
> Să unească peste tot plăcutul cu ceea ce e temeinic
> şi folositor.)

În *Epistolă către Iancu Văcărescu*, Alexandrescu abordează problema posibilităţilor multiple de expresie ale unui poet. Autorul *Epis-*

---

[1] Ion Ghica, *Scrieri*, vol. III, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, Bucureşti, Minerva, 1914, p. 365—366.

[2] G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, p. 180.

tolei își argumentează afirmația citînd propriul său caz. Poetul își poate exprima cu ușurință ideile, îmbrăcîndu-le în forma unor specii diferite.

Patima inimii mele, chiar și străine nevoi,
A le pune pe hîrtie sînt silit fără să voi.
Apoi cînd în elegie destul nu poci să vorbesc,
Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc,
Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea
Și-mi ridică cu lesnire sarcină oricît de grea.

În această privință Alexandrescu se deosebește de Boileau, care era adeptul specializării[1].

La nature fertile en esprits excellents
Sait entre les auteurs partager les talents;
L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme;
L'autre d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme.

Insatisfacția creatorului față de rezultatul muncii sale, continua tendință către perfecționare sînt comune atît poetului român cît și teoreticianului clasicismului[2].

Astfel versul:

Și-ntr-un sfert stric cîteodată ce-ntr-o lună am făcut

este un ecou din *Satira a II-a* a lui Boileau:

Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois
(Dacă scriu patru cuvinte voi șterge trei),

sau din *Arta poetică:*

Polissez- le sans cesse et le repolissez,
Ajoutez quelques fois et souvent effacez.
(Șlefuiește fără încetare și șlefuiește din nou,
Adaogă cîteodată și adesea șterge.)

Unele din fabulele lui Grigore Alexandrescu împrumută tematica celor ale lui La Fontaine. Astfel *Dreptatea leului* este o reluare a *Animalelor bolnave de ciumă (Les animaux malades de la peste). Toporul și pădurea* este adaptarea fabulei *La forêt et le bûcheron,* iar *Măgarul răstățat* nu este decît *L'âne et le petit chien (Măgarul și cățelușul)* a aceluiași scriitor francez.

În sfîrșit, între *Catîrul ce-și laudă nobilitatea* și *Le mulet se vantant de sa généralogie* este o identitate tematică perfectă. Dar, în concordanță cu preocupările dominante ale secolului, vocația lui Grigore Alexandrescu este în esență romantică. Acest aspect al operei sale va fi tratat însă în capitolul următor.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 184.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 186.

Numeroşi scriitori romantici contemporani cu Alexandrescu prezintă în opera lor şi trăsături clasiciste. Cele 30 de scrisori „la un prietin" ale lui Costache Negruzzi intitulate *Negru pe alb* aparţin acestui curent prin echilibrul perfect dintre conţinut şi formă, prin sobrietatea mijloacelor de expresie şi prin preocupările unora dintre ele pentru problemele de limbă, care interesau pe scriitorii timpului.

Interesul pentru alcătuirea unor portrete psihologice, numite „fiziologii", al scriitorilor români din prima jumătate a secolului al XIX-lea este prezent atît la Negruzzi: *Fiziologia provinţialului,* cît şi la Kogălniceanu: *Fiziologia provincialului în Iaşi.* Ea este de origine clasicistă, avînd ca model *Caracterele* lui La Bruyère.

Clasicismul românesc nu se mărgineşte însă numai la primele decenii ale secolului al XIX-lea, note clasice pătrunzînd şi în literatura de mai tîrziu. Alecsandri, al cărui talent literar s-a format prin lectura operelor lui Lamartine şi Victor Hugo, este un temperament clasic prin seninătate şi echilibru sufletesc. Contemplarea naturii în *Pasteluri* este o temă frecventă în romantism, dar optimismul lui Alecsandri, atît de diferit de izolarea, de „poza" romantică, pune în lumină „clasicismul" poetului, manifestat de altfel şi în teatru *(Fîntîna Blanduziei).*

D. Păcurariu, cercetător al clasicismului românesc, găseşte aspecte clasice în poezia lui Ion Pillat[1] şi în memorialistica lui Eugen Lovinescu[2], comparabilă cu *Caracterele* lui La Bruyère.

V. Poezia romantică

Poeziile lui Vasile Cîrlova, primul poet modern din literatura noastră, ilustrează caracterul dominant pe care îl capătă romantismul după 1830. Singura excepţie o face *Păstorul întristat,* pastorală în gustul secolului al XVIII-lea. Lamentaţiile păstorului îndrăgostit cîntînd din fluier la umbra copacului sînt dintre versurile memorabile ale poetului tîrgovişte an. *Înserare* este lamartiniană cu ecouri din *Le soir* (Seara), *Le vallon* (Valea) şi *L'isolement* (Singurătatea), iar *Ruinurile Tîrgovişte i,* prima poezie legată de vestigiile cetăţii de scaun a Ţării Româneşti, preromantică.

În mod obişnuit tema „ruinurilor", frecventă în literatura noastră, aminteşte de scrierea lui Volney: *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires* (Ruinele sau meditaţii asupra revoluţiilor imperiilor). G. Călinescu[3] pune sub semnul întrebării această afirmaţie, socotind mai probabilă ipoteza că modelul lui Cîrlova poate fi aflat într-o operă în versuri, de pildă *Les jardins* (Grădinile) a lui Jacques

---

[1] D. Păcurariu, *Tendinţe clasice în literatura secolului al XX-lea, Ion Pillat,* în „România literară", nr. 22, din 28 mai 1970. p. 14.

[2] *Ibidem (E. Lovinescu),* în România literară", nr. 23, din 4 iunie 1970. p. 13.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 126—127.

Delille, tema ruinelor fiind frecventă la poeţii francezi din veacul al XVIII-lea.

Deşi ideea groazei de care sînt cuprinşi tiranii la contemplarea ruinelor este comună atît preromanticului francez[1] cît şi poetului tîrgovişte an, lucrarea lui Volney este, în general, străbătută de pesimism, de ideea neputinţei de a schimba soarta omenirii.

În schimb, poezia lui Cîrlova vibrează de un autentic suflu patriotic, îndemnînd la reactualizarea faptelor glorioase ale strămoşilor:

Dar încă, ziduri triste, aveţi un ce plăcut,
Cînd ochiul vă priveşte în liniştit minut:
De milă îl pătrundeţi, de gînduri îl uimiţi.
Voi încă în fiinţă drept pildă ne slujiţi.

. . . . . .

La voi, la voi nădejde eu am de ajutor;
Voi sunteţi de cuvinte şi de idei izvor.

Rugăciune, avînd ca punct de plecare *Armoniile poetice şi religioase* ale lui Lamartine, este un imn sacru, nota religioasă fiind convertită în sentiment patriotic:

Nu cer prisoase sau nălucire;
Voiesc dreptate, cer mîntuire
Patriei mele, jalnic pămînt!
Vai! ale cării necazuri multe
Ce suflet poate să le asculte
Şi să nu plîngă dînd crezămînt?

. . . . . .

Trimite-i încă plăcută rază,
Negură tristă să nu mai vază
Arată-i cerul tot mai senin,
Şi patriotul să aibă fală
A-şi spune viaţa naţională
La întrebarea unui strein.

După înrolarea sa în miliţia naţională, Cîrlova scrie *Marşul,* în care elanul patriotic şi războinic se lasă îmblînzit de umanitarism:

Înainte-vă vrăjmaşii să aplece fruntea lor,
Să-şi cunoască neputinţa, ca să scape de omor;
Dar atunci a voastră mînă
Pe ei fie mai blajină
Dîndu-le şi ajutor.

În versurile de elevaţie naţională din această poezie aflăm cîteva din notele dominante ale romantismului românesc: optimismul, încre-

[1] Volney, *Les ruines,* Paris, Garnier frères, 1871, p. 1—2 (Invocation).

derea în forţele poporului care va făuri Revoluţia de la 1848, apoi Unirea şi Independenţa.

Liviu Rusu, într-un articol din „Revista de istorie şi teorie literară", subliniază caracterele romantismului românesc în comparaţie cu trăsăturile specifice ale acestui curent în literaturile occidentale:

„În ce priveşte romantismul românesc — afirmă Liviu Rusu — *trebuie să subliniem un lucru atît de cunoscut: chiar de la începuturile lui, sub formă preromantică, romantismul românesc este strîns legat de lupta pentru libertatea naţională, socială şi individuală. Pregătitorii şi conducătorii Revoluţiei din 1848 ocupă în mare parte un loc de frunte în istoria literaturii. Dar în acelaşi timp mai trebuie subliniat că, după cum o dovedesc cercetările istorice mai recente, lupta pentru libertatea naţională şi socială a poporului român este departe de a se datora numai ideilor revoluţionare venite din Occident. Fără îndoială rolul lor a fost important, dar tot aşa de important este faptul că terenul era pregătit pentru absorbirea lor prin atîtea şi atîtea revolte din trecut împotriva jugului străin şi feudal"*[1].

Manifestîndu-se evident în *Aprodul Purice* a lui Costache Negruzzi, în *Anul 1840, Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunei. La Tismana* etc., ale lui Grigore Alexandrescu, avîntul patriotic al poeţilor noştri va deveni dominant în *Legendele istorice* ale lui Dimitrie Bolintineanu şi în unele din poeziile lui Vasile Alecsandri: *Deşteptarea României, Moldova în 1857, Hora Unirei,* ca şi în culegerea *Ostaşii noştri.* Revoluţia de la 1848 a dat literaturii noastre poeţi a căror existenţă s-a împletit cu lupta pentru libertate şi dreptate socială. Ion Catina scrie avîntatul *Marş revoluţionar,* Andrei Mureşeanu în Transilvania compune *Un răsunet* (Deşteaptă-te române), Cezar Boliac prezintă mizeria claselor exploatate în *Sila, Ocna, Ţiganul vîndut.*

În afară de nota patriotică fundamentală, romantismul românesc nu e lipsit de trăsăturile proprii acestui curent în literatura europeană. Exaltarea eului, sentimentul naturii, erotica abundentă nu lipsesc din opera primilor noştri poeţi şi dacă în *Păstorul întristat,* iubirea se obiectivează sub forma idilei pastorale, începînd cu Grigore Alexandrescu dragostea capătă, în poezie, aspecte individuale indisolubil legate de personalitatea creatorului. G. Călinescu, caracterizînd poeziile dedicate Elizei şi Emiliei, apropie pe Alexandrescu de catulienii secolului al XVIII-lea, aşa cum numeşte el pe poeţii francezi ai acestui veac, între care citează, în primul rînd, pe Parny, notele specifice ale poeziei acestuia fiind: instabilitatea sentimentală, lipsa de tragism, tonul madrigalesc[2], evidente în unele poezii ale autorului *Umbrei lui Mircea,* printre care putem cita: *Aşteptarea, Inima mea e tristă, Te mai văzui odată* etc.

---

[1] Liviu Rusu, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european,* „Revista de istorie şi teorie literară", Tom 17, 1, Ed. Academiei, 1968, p. 13.

[2] G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, p. 151.

Ca și Cîrlova, și mai tîrziu Eliade, Alexandrescu reia în *Adio. La Tîrgoviște* tema ruinelor, căreia G. Călinescu îi găsește afinități nu numai cu scrierea amintită a lui Volney, dar și cu literatura romantică europeană în general: Chateaubriand, Lamartine, Byron și cu operele unor poeți mai puțin cunoscuți, ca *Les jardins* a lui Delille[1].

Gigantismul, hiperbolizarea din *Umbra lui Mircea. La Cozia,* impresia de copleșitoare forță a luptătorilor lui Basarab, care au risipit, la Posada, oștile lui Carol Robert d'Anjou, din *Răsăritul lunei. La Tismana,* sau jertfa sublimă a eroilor de la Drăgășani sînt elemente romantice cu ecouri din *Odes et Ballades* a lui Victor Hugo[2] *(Le géant).*

Apariția spectrală din *Umbra lui Mircea,* peisajul selenar din *Răsăritul lunei* sînt frecvente în romantismul european.

Meditație este lamartiniană, purtînd amprenta *Meditațiilor poetice* ale autorului poeziei *Lacul.* Ideea curgerii ireversibile a timpului, a zădărniciei tuturor eforturilor omenești existentă și în *Cimitirul* este comună celor doi romantici. *Barca* este o reluare a temei lamartiniene din *Le lac,* cu unele imagini aproape identice. Comparația următoarelor strofe e elocventă:

Înghițiți pe tîlharii a căror îndrăzneală
Cu trupuri sîngerate, cu morți vă otrăvesc,
Ce întocmesc comploturi și fără de sfială,
Aproape de pierzare, ucideri chibzuiesc.

(Barca)

Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent,
Oubliez les heureux.

(Le lac)

(Destui nenorociți, pe pămînt, vă roagă
Curgeți, curgeți pentru ei,
Luați o dată cu zilele lor grijile care îi macină,
Uitați pe cei fericiți.)

Eliza este străbătută de spiritul eroticii lamartiniene, în timp ce *Rugăciune* amintește de *Armoniile poetice și religioase* ale aceluiași poet.

Precizînd și cu acest prilej originalitatea literaturii noastre, caracterul folcloric reflectat în gingășia poeziilor erotice, în durerea resimțită la pierderea ființei iubite, nu putem neglija apropierile pe care unii cercetători le-au stabilit între literatura română și unele modele franceze.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 128—133.
[2] Victor Hugo, *Odes et Ballades,* Paris, Charpentier, 1841, p. 238—240.

Pe lîngă ecourile din marii romantici, nu sînt neglijabile nici acelea pe care unii poeți minori ai secolului al XIX-lea francez le-au exercitat asupra literaturii noastre. Astfel cercetătorii literaturii române recunosc fără excepție că poezia lui Bolintineanu *O fată tînără pe patul morții* este o prelucrare după *La jeune captive* (Tînăra prizonieră) a lui André Chénier. Poezii erotice, elogiind frumusețea odaliscelor cu ecouri din *Les Orientales* a lui Victor Hugo, conține culegerea *Florile Bosforului.* Dar originalitatea lui Bolintineanu trebuie căutată în unele poezii din *Basme* ca *Mihnea și baba.* Sarabanda demonică dezlănțuită de vrăjitoare ca și cavalcada nocturnă în care Mihnea e urmărit de cortegiul duhurilor amintesc de *Noaptea Valpurgiei* din *Faust-ul* goethean și de *Lenore* a lui Bürger, iar *Lăutarul* de *Blestemul bardului* de Uhland.

Liviu Rusu în consens cu majoritatea cercetătorilor literaturii noastre este de părere că în opera unor scriitori ca Eliade Rădulescu și Dimitrie Bolintineanu este predominantă tematica folclorică, fără a nega pătrunderea unor teme din romantismul european.

Poezia lui Bolintineanu *Mihnea și baba* se resimte de lecturile autorului din Volney, Ossian, Bürger, Uhland, dar în fond este prelucrarea unei legende populare, ca și *Zburătorul* lui Eliade. Dacă blestemul din poezia lui Bolintineanu poate fi comparat cu *Blestemul bardului* de Uhland, iar cavalcada și goana nocturnă din *Mihnea și baba* cu balada *Lenore,* să nu uităm că baladele noastre populare conțin blesteme cutremurătoare și alergări, în tropot nebun de copite, răscolind liniștea nopților.[1]

Lirica erotică a lui Vasile Alecsandri e pusă și ea sub semnul lui Lamartine. După Charles Drouhet[2] asemănarea dintre romanul sentimental petrecut între Alecsandri și Elena Negri și cel dintre Lamartine și Elvira a determinat folosirea de către autorul *Lăcrimioarelor* a unor modele lamartiniene ca *Souvenir* (Amintire) și *Les Etoiles* (Stelele). Poezii ca *Bosforul* și *Pescarul Bosforului* au ca punct de plecare *Orientalele* lui Victor Hugo, iar descriptivismul din *Mandarinul* și *Pastel Chinez* e atribuit contactului cu poezia plastică și cromatică a lui Théophile Gautier.[3]

Între *Legendele* lui Alecsandri și *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo se pot găsi asemănări sigure, dar stabilirea unui paralelism absolut, a unei coincidențe tematice perfecte, așa cum procedează autorul lucrării *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi,* e abuzivă.

Între legenda lui Alecsandri *Grui Sînger* și *Sultan Mourad* a autorului *Legendei secolelor* există o înrudire tematică certă. La Alecsandri criminalul a cărui viață odioasă culminează cu uciderea propriului său tată este iertat fiindcă, cuprins de milă pentru o biată păsărică înse-

[1] Liviu Rusu, *articolul citat,* p. 14.
[2] Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi,* Cultura națională, București, 1924, p. 14—15.
[3] *Ibidem,* p. 44.

tată, o readuce la viață dîndu-i să bea din ultima gură de apă a unui izvor ce secase. Grui Sînger fusese blestemat să ude cu apa acestui izvor o buturugă uscată pînă ce va înverzi. Sultanul Murad, eroul lui Victor Hugo, copleșit de cruzimile săvîrșite în timpul vieții este iertat și își găsește loc în paradis, fiindcă a alinat ultimele clipe ale unui animal înjunghiat[1]. Tema răscumpărării unei vieți de păcate printr-o singură faptă bună este comună ambilor poeți. În timp ce scriitorul francez își alege subiectul din istoria Imperiului Otoman, Vasile Alecsandri extrage esența narațiunii sale din folclor, căci sensul final al legendei rezidă în explicația originii acelui arbust ce *„poartă poame roșii și numele de Sînger"*.

Astfel procedează Alecsandri în numeroase creații poetice aflate în culegerea *Legende: Legenda rîndunicăi, Legenda ciocîrliei, Legenda lăcrămioarei* etc., în care poetul, crescut și trăit în mijlocul țăranilor de la Mircești, a dat formă artistică legendelor populare.

Nu este exclus ca creația hugoliană, la care ne-am referit, să fi atras pe poetul român prin referirile cu privire la istoria noastră, cu toată informația ei confuză. Astfel *„Vlad, boyard de Tarvis, apellé Belzébuth"* (Vlad, boier de Tarvis, numit Dracul) refuză să plătească sultanului tribut și trage în țeapă pe trimișii turci. Murad pustiește țara, învinge pe boier și construiește un zid în care zidește douăzeci de mii de prizonieri[2].

În creația scriitorului francez însă faptele istorice se contopesc cu produsele imaginației sale fecunde[3].

Cu toate ecourile venite din literaturile europene, fructificate în opere valoroase de către scriitorii noștri, în epoca pregătirii mișcărilor patriotice și revoluționare există un romantism românesc nu în sensul unei doctrine închegate, dar al unei literaturi originale de esență romantică, care a rupt hotărît cu traducerile și imitațiile, selectîndu-și subiectele din realitățile naționale, avînd ca principale surse de inspirație istoria poporului nostru și poezia populară. Programul „Daciei literare" exprimat lapidar de Kogălniceanu în *Introducție* este cel al unei astfel de literaturi:

„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și poetice pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații"[4].

Polemica violentă împotriva clasicismului caracteristică secolului al XIX-lea francez este prezentă și în unele scrieri ale romanticilor români. Totuși, din cauza condițiilor istorice specifice în care s-a dez-

---

[1] Charles Drouhet, *op cit.*, p. 57—58.

[2] Victor Hugo, *La légende des siècles*, Editions Baudelaire, Livre des Champs Elysées, Paris, 1966, p. 288.

[3] Vlad Dracul (1436—1442) și (1443—1446), contemporan cu Murad al II-lea (1421—1451), a fost domnul Țării Românești, nu boier așa cum afirmă Hugo.

[4] M. Kogălniceanu, *Introducție* (La „Dacia literară") în volumul *Tainele inimii — Scrieri alese*, 1964, Biblioteca pentru toți, Editura pentru literatură, p. 138—139.

voltat literatura noastră, cele două curente au coexistat așa cum afirmă Șerban Cioculescu:

„Programul din fruntea revistei „Dacia literară" (1840) nu rupe cu o tradiție constituită, ca aceea a clasicismului din Occident, ci cu o dăunătoare situație de fapt, cu literatura de imitație care ținea provizoriu locul celei originale, preconizată de Mihail Kogălniceanu și de colaboratorii săi, Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri. Generația de la 1840 din Țara Românească și din Moldova luase cunoștință de pe băncile școlii atît de clasicismul cît și de romantismul francez, ea învață cu egală plăcere pe de rost proza din Télémaque și fragmente din Arta poetică a lui Boileau, precum și meditațiile sentimentale ale lui Lamartine"[1].

D. Păcurariu demonstrează existența în secolul trecut a unei atitudini de frondă a romanticilor împotriva concepției clasice, evidentă, de pildă, în cultul lui Kogălniceanu față de eroii naționali (Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul) în comparație cu eroii antichității (Alexandru cel Mare, Anibal, Cezar), exprimat în *Cuvîntul introductiv la cursul de istorie națională* din 1843. În această atitudine a lui Kogălniceanu, D. Păcurariu vede un adevărat manifest romantic. De asemenea, *„Hrisoverghi ironiza la scriitorii perioadei anterioare mimarea literaturii vechi grecești și latine"... „Cezar Boliac repudia în articolele sale"* Olimpii și Paradisii, *„pe Homer și pe Milton, ca și explicațiile date poeziei de un Aristotel, Horațiu, Boileau, și pleda pentru orientarea mesianică, socială a literaturii"*.

D. Păcurariu compară această perioadă agitată cu *Sturm und Drang*-ul german și *Risorgimento*-ul italian[2].

Descoperirea unor subiecte literare în istorie și folclor nu este un fenomen caracteristic literaturii române, ci a preocupat și pe romanticii altor literaturi. Scott, Hugo, Merimée, Dumas-tatăl etc. au scris romane istorice, Herder a cules cele mai reprezentative creații ale diferitelor popoare în *Stimmen der Völker in Liedern* (Glasurile popoarelor în cîntece), dar a căuta influența epicii lui Victor Hugo în acele creații ale lui Vasile Alecsandri *(Dumbrava Roșie, Altarul Mănăstirii Putna)* în care sursa nu este alta decît *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce, iată ce ne pare excesiv în afirmațiile lui Charles Drouhet[3].

Generația lui Alecsandri a fost atît de dominată de „răul secolului", încît caracteristicile romantismului sînt frecvente și în operele poeților care în literatura secolului al XIX-lea au deținut un rol de o mai mică importanță. Patriotismul, iubirea, sentimentul naturii nu lipsesc în culegerile de versuri ale lui George Crețianu *(Melodii intime)*, Alexandru

---

[1] Șerban Cioculescu, *În jurul romantismului românesc*, „România literară", anul I, nr. 7, joi, 21 noiembrie 1968, p. 15.

[2] D. Păcurariu, *Aspecte ale polemicii clasicism—romantism în literatura română*, în „România literară", nr. 43 (55), 23 octombrie 1969, p. 12—13.

[3] Charles Drouhet., *op. cit.*, p. 59—61.

Sihleanu *(Armonii intime)*, Alexandru Depărăţeanu *(Doruri şi amoruri)*, Nicolae Nicoleanu *(Poezii)* etc.

Temperament complex şi contradictoriu, dominat de o luxuriantă imaginaţie care a fecundat opera sa literară, B. P. Hasdeu publică în 1873 un volum intitulat *Poesie*. În prefaţa culegerii, Hasdeu îşi caracterizează, printr-o sugestivă comparaţie, poezia:

„Niciodată n-aşi fi cutezat a scoate la lumină această anatomie a suferinţelor mele, dacă nu ştiam că unora li place sumbra şi violenţa pictură a lui Caravaggio, în care vezi numai oase şi muşchi, în loc de frageda şi catifelata carne" şi încheie: *„Iacă o prefaţă în care un autor se face fără milă propriul său critic"*[1].

În realitate, Hasdeu îşi supraestima poeziile, lipsite de valoare artistică, bazate pe simboluri elementare: *Frunzele, Muntele şi valea*. Unele sînt o palidă imitaţie după Vasile Alecsandri: *La Iulia*, iar *Versul* conţine ca şi prefaţa o caracterizare a poeziei hasdeene:

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mişcată de teroare şi palpitînd de ură
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,
Cînd o silabă spune un chin nemărginit.

Poezia lui Hasdeu este romantică ca şi cea a contemporanilor săi. Patriotismul luptătorilor de la 1848 a fost perpetuat cu acelaşi elan de generaţiile următoare. Hasdeu îl reia în *La România*. Tematica istorică se regăseşte în poezii ca: *Craniul lui Mihai cel Viteaz* şi *Vornicul Iancu Moţoc*. În această ultimă poezie eroul lui Negruzzi şi Alecsandri este torturat de conştiinţă înainte de a-şi pleca capul sub satîrul călăului. În *Complotul bubei*, Hasdeu cultivă direcţia infernală, demonică, a romantismului. Leproşii care decid contaminarea întregii omeniri amintesc descrierea unor asemenea flagele ca în *Logodnicii* lui Manzoni sau *Moartea roşie* a lui Poe, dar şi de atmosfera din *Une charogne* (Un stîrv) de Charles Baudelaire, traducătorul în limba franceză al *Povestirilor extraordinare* ale scriitorului american. Accentele de revoltă socială din poeziile lui Cezar Boliac se regăsesc la Hasdeu în *Odă la ciocoi*.

Dar punctul cel mai înalt al romantismului românesc este atins de poezia lui M. Eminescu.

În faza iniţială a activităţii sale poetice (1866—1869), lirica eminesciană este tributară poeziei lui Eliade, Bolintineanu, Alecsandri: *La mormîntul lui Aron Pumnul, De-aşi avea, O călărire în zori, Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Din străinătate* etc.

O dată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare*, originalitatea creatoare a lui Eminescu apare ca întruchipare a forţei spirituale a poporului nostru. Antiteza romantică, contrastul violent între elemente opuse, transpare încă din *Venere şi madonă* şi *Epigonii* şi continuă prin *Scrisori* pînă la ultima fază a activităţii lui literare.

---

[1] B. P. Hasdeu, *Poesie*, Bucureşti, 1873 (Prefaţa).

Eminescu este un autentic exponent al solului românesc frământat de migrații, de lupte crîncene și bejenii dureroase. Realitățile naționale sînt amplificate de o imaginație fantastică, cu ecouri îndepărtate din romantismul german și pesimismul schopenhaurian.

Tendința de a prezenta, în vaste creații, mitologia autohtonă concretizată în poemele postume *Mureșan* și *Memento mori*, din care Eminescu a publicat fragmente ca *Egipetul* și *Împărat și proletar*, amintește de *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo.

Mitologia dacică este fructificată și în *Sarmis* și *Gemenii*, în care apare tema dublului, frecventă în literatura romantică (*Povestea minunată a lui Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso), iar cea germanică în *Ondina* și *Diamantul nordului*. Închipuirea poetului abordează poeme fantastice ca *Povestea magului călător în stele*, încercări de explicare a genezei ca în *Scrisoarea I* și *Demonism*, descrieri de interioare feerice și grădini de basm în *Miradoniz* sau peisaje de vis în *Dacă treci rîul Selenei*.

Din flora stufoasă a postumelor a extras Eminescu nectarul antumelor. Elementele în stare naturală din *Icoană și privaz* au fost folosite în *Dalila*, *Criticilor mei*, *Scrisoarea II*. *Sara pe deal* se găsește încorporată în postuma *Eco*. I. Negoițescu consideră antumele eminesciene inferioare postumelor, primele reprezentînd micul romantism german al lui Eichendorff, Heine, Lenau, iar ultimele, marele romantism, cuprinzînd nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim. Concluzia lui Negoițescu că în postume *„găsim versuri de o densitate artistică incomparabilă, ce au fost înlocuite în decursul elaborării poemului cu expresii mai naturale, mai „raționale" și bineînțeles discursive*[1] este în contradicție cu întreaga exegeză eminesciană și cu părerea poetului care a ales pentru publicare numai ceea ce considera demn să vadă lumina tiparului. După părerea lui Perpessicius, întîia ediție a poeziilor eminesciene, apărută în decembrie 1883, cuprinde pe lîngă poemele tipărite în „Convorbiri literare" și unele inedite, extrase din manuscrisele aflătoare la editor sau, mai probabil, pregătite în formă definitivă de poet, dar pe care n-apucase să le publice[2].

Erotica eminesciană este constituită din atitudinile primordiale ale celor doi îndrăgostiți. Sentimentul nu este analizat, disecat, el constituie un „farmec dureros", o beție divină. Femeea care se sustrage acestei legi este mustrată vehement în *Pe lîngă plopii fără soț*.

Opoziția dintre ființa angelică și cea infernală, dintre Venere și Madonă, este un aspect al opoziției dintre bine și rău, dintre ideal și real, frecvent în literatura romantică.

Peisajul eminescian, feeric, este abstract, *„o entitate metafizică"*,

---

[1] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 22—23.

[2] Perpessicius, *Postumele lui Eminescu*, în „Studii eminesciene", București, Ed. pentru literatură, 1965, p. 433.

cum îl numește G. Călinescu[1], dominat, de obicei, de luna care plutește *„pe mișcătoarea mărilor singurătate"*. Luna, marea, codrul, izvorul sînt elementele obișnuite ale naturii eminesciene. Interioarele sînt sărăcăcioase, lipsite de confort, în ele domnește dezordinea boemă, ca în camera lui Dionis sau cea a lui Toma Nour, care după o ipoteză călinesciană reproduce modul de viață al poetului în timpul existenței sale la Blaj[2].

Ca și la predecesorii săi: Eliade, Bolintineanu, Alecsandri, folclorul constituie sursa principală a creației eminesciene. Elementele aparținînd literaturii romantice germane și filozofiei lui Schopenhauer sînt lăsate în umbră de filonul puternic al poeziei populare, manifestat în tematică, imagini, versificație. *Călin nebunul* este versificarea integrală a unui basm, din care a fost desprins și potențat cu valențe artistice noi *Călin (File din poveste). Ce te legeni* are ca punct de plecare prelucrarea a trei doine: de jale, de dragoste și de dor, culese de autorul *Luceafărului*. *Revedere* adaogă substanței folclorice ideea permanenței elementelor naturii contrastînd cu efemeritatea vieții umane. *Mai am un singur dor* este o *Mioriță* cultă. Fatalitatea morții, pe care o acceptă cu resemnare baciul moldovean, devine la Eminescu setea de neant, dorința contopirii cu natura.

Liviu Rusu consideră că rădăcinile folclorice ale poeziei lui Eminescu se manifestă cu deosebire în sentimentul „dorului" atît de caracteristic poeziei populare, dar și celei eminesciene: *„Este sentimentul care mînă pe iubit spre iubită, care îl mînă pe om spre sora lui natură, spre locurile obîrșiei sale și spre oameni față de care simte o adîncă comuniune"*[3].

Punct culminant al lirismului eminescian, *Luceafărul* semnifică singularitatea geniului, neputința de a fi înțeles, menținerea lui într-o lume astrală, inaccesibilă. Sensul poemului nu diferă de concepția romanticilor francezi cu privire la izolarea poetului în „turnul de fildeș". Frecventă în literatura romantică, tema incomprehensibilității geniului a luat forma unor poeme ca: *Moïse* de Alfred de Vigny, *Cain* de Lord Byron, *Demonul* lui Lermontov, *Hyperion* al lui Hölderlin etc.

Romantismul eminescian nu este lipsit de evidente trăsături clasice, constituind încă o dovadă a continuității celor două curente. O prezentare sistematică a elementelor clasice din poezia lui Eminescu realizează D. Păcurariu[4]. Pe lîngă ecourile antichității greco-latine în opera eminesciană există poezii care, prin exprimarea sentențioasă, aforistică, par fragmente din scrierile lui Boileau. Printre acestea *Glossa* trebuie citată în primul rînd. *Criticilor mei* are afinități cu *Arta poetică*, abordînd probleme ca: sinceritatea scriitorului, adevărul operei literare.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 401.

[2] *Idem*, *Viața lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 91.

[3] Liviu Rusu, *articolul citat*, p. 17.

[4] D. Păcurariu, *Note despre clasicismul eminescian*, în „Luceafărul", nr. 37, sîmbătă 14 septembrie, și nr. 38, sîmbătă 21 septembrie 1968, p. 6.

cum îl numește G. Călinescu[1], dominat, de obicei, de luna care plutește *„pe mișcătoarea mărilor singurătate"*. Luna, marea, codrul, izvorul sînt elementele obișnuite ale naturii eminesciene. Interioarele sînt sărăcăcioase, lipsite de confort, în ele domnește dezordinea boemă, ca în camera lui Dionis sau cea a lui Toma Nour, care după o ipoteză călinesciană reproduce modul de viață al poetului în timpul existenței sale la Blaj[2].

Ca și la predecesorii săi: Eliade, Bolintineanu, Alecsandri, folclorul constituie sursa principală a creației eminesciene. Elementele aparținînd literaturii romantice germane și filozofiei lui Schopenhauer sînt lăsate în umbră de filonul puternic al poeziei populare, manifestat în tematică, imagini, versificație. *Călin nebunul* este versificarea integrală a unui basm, din care a fost desprins și potențat cu valențe artistice noi *Călin (File din poveste). Ce te legeni* are ca punct de plecare prelucrarea a trei doine: de jale, de dragoste și de dor, culese de autorul *Luceafărului*. *Revedere* adaogă substanței folclorice ideea permanenței elementelor naturii contrastînd cu efemeritatea vieții umane. *Mai am un singur dor* este o *Mioriță* cultă. Fatalitatea morții, pe care o acceptă cu resemnare baciul moldovean, devine la Eminescu setea de neant, dorința contopirii cu natura.

Liviu Rusu consideră că rădăcinile folclorice ale poeziei lui Eminescu se manifestă cu deosebire în sentimentul „dorului" atît de caracteristic poeziei populare, dar și celei eminesciene: *„Este sentimentul care mînă pe iubit spre iubită, care îl mînă pe om spre sora lui natură, spre locurile obîrșiei sale și spre oameni față de care simte o adîncă comuniune"*[3].

Punct culminant al lirismului eminescian, *Luceafărul* semnifică singularitatea geniului, neputința de a fi înțeles, menținerea lui într-o lume astrală, inaccesibilă. Sensul poemului nu diferă de concepția romanticilor francezi cu privire la izolarea poetului în „turnul de fildeș". Frecventă în literatura romantică, tema incomprehensibilității geniului a luat forma unor poeme ca: *Moïse* de Alfred de Vigny, *Cain* de Lord Byron, *Demonul* lui Lermontov, *Hyperion* al lui Hölderlin etc.

Romantismul eminescian nu este lipsit de evidente trăsături clasice, constituind încă o dovadă a continuității celor două curente. O prezentare sistematică a elementelor clasice din poezia lui Eminescu realizează D. Păcurariu[4]. Pe lîngă ecourile antichității greco-latine în opera eminesciană există poezii care, prin exprimarea sentențioasă, aforistică, par fragmente din scrierile lui Boileau. Printre acestea *Glossa* trebuie citată în primul rînd. *Criticilor mei* are afinități cu *Arta poetică*, abordînd probleme ca: sinceritatea scriitorului, adevărul operei literare.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 401.

[2] *Idem*, *Viața lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 91.

[3] Liviu Rusu, *articolul citat*, p. 17.

[4] D. Păcurariu, *Note despre clasicismul eminescian*, în „Luceafărul", nr. 37, sîmbătă 14 septembrie, și nr. 38, sîmbătă 21 septembrie 1968, p. 6.

Chiar în *Luceafărul*, poem romantic prin excelenţă, se manifestă poziţia clasică, în spiritul lui Corneille, prin dominarea pasiunii în favoarea unor imperative de ordin superior. Astrul solitar asemănător unui gînditor stoic se sustrage jocului efemer al sentimentalităţii.

Perioada marilor romantici ai secolului al XIX-lea se încheie cu Alexandru Macedonski. Ţinînd seama de proporţii, Macedonski a jucat în literatura română rolul pe care în literatura franceză l-a avut Charles Baudelaire, marcînd ca şi acesta trecerea de la romantism la simbolism.

În primele sale poezii Macedonski are afinităţi incontestabile cu generaţia de scriitori de la 1848, fapt semnalat şi de Adrian Marino[1]. Se pot stabili paralelisme tematice între unele poezii ale lui Macedonski şi cele ale predecesorilor săi. *Reîntoarcerea* vibrează de acelaşi dor după ţinuturile natale pe care-l întîlnim şi în *Întoarcerea în ţară* a lui Vasile Alecsandri, *Ocnele* nu poate fi străină de *Ocna* lui Cezar Boliac. Frecvente sînt şi elementele împrumutate din poeziile lui Eliade Rădulescu, D. Bolintineanu etc.

În ce are mai caracteristic opera sa, Macedonski rămîne un romantic. În *Nopţi* ecourile din Musset sînt incontestabile, cu deosebire în *Noaptea de septembrie*, *Noaptea de iunie*, *Noaptea de aprilie*. Tema, de asemenea romantică, a poetului neînţeles de contemporani, corolar al vieţii scriitorului, domină poezia macedonskiană. Năzuinţa geniului către un ideal insesizabil pentru omul comun, ideal simbolizat în *Noaptea de decembrie* prin Meca, cetatea sfîntă, apropie semnificaţia acestei poezii de cea a *Luceafărului* eminescian. Apartenenţa lui Macedonski la romantism este pusă în lumină şi de traducerile şi adaptările poetului: *Vîlceaua* (după Lamartine), *Octav* (după Alfred de Musset), *Parisina* şi *Lara* (după Lord Byron).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantismul francez se scindează în două curente care, păstrînd parţial caracterele mişcării din care au descins, se constituie totuşi în doctrine literare independente: parnasianismul şi simbolismul. Macedonski, aflat la apogeul său literar în perioada înfloririi acestor curente, este sensibil înrîurit de fiecare dintre ele. Poeziile în limba franceză din ciclul *Bronzes* au avut ca model pe Gautier, poet situat la răscrucea dintre romantism şi parnasianism, dar şi pe Leconte de Lisle, considerat şeful acestei şcoli literare. Descrierea imensităţii nisipoase din *Noaptea de decembrie* aminteşte unele poeme ale lui Leconte de Lisle, dar scînteierea grămezilor de argint şi aur ale emirului şi sclipirea pietrelor cu irizări multicolore conţin ecouri din *Emaux et camées*, originala culegere de poezii a lui Théophile Gautier.

Şi el e emirul şi are-n tezaur,
Movile înalte de-argint şi de aur,
Şi jaruri de pietre cu flăcări de sori.

---

[1] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 5—6.

Parnasiană este și poezia *Ospățul lui Pentaur*, luxuriant descriptivă în prezentarea interiorului unui templu păgîn, în stilul lui Leconte de Lisle, dar și *Niponul*, grațioasă ca un bibelou de porțelan în genul lui José Maria de Heredia sau *Lewki*, în care elementele asimilate de Macedonski de la parnasieni se contopesc într-o magistrală sinteză:

De sidef și de-aur roșu sub al cerului azur,
Svelta insulă apare și sporește minunată,
Sărutată cînd de valuri, cînd de vînturi asaltată
Printre-ocolul spumei albe, crini regali jur-împrejur.

Cu tot filonul parnasian, Macedonski rămîne romantic în cea mai mare parte a operei sale poetice, cultivînd și simbolismul după 1890, fiind primul teoretician al acestui curent în literatura română. *Poezia viitorului*, articol publicat în „Literatorul" din 15 iulie 1892, este actul de naștere al simbolismului românesc: *„Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism. Acest gener, cel mai înalt, provoacă rîsete. Cu toate acestea, astăzi, cînd simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Josèphin Pèladan, ca Moréas și alții, simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.*

. . . . . .

Precum se vede, simbolismul este apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dînsa, cu alte cuvinte, fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagine ce se transformă la urmă în cugetări.

Instrumentalismul nu este iar decît tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginelor.

. . . . . .

Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii"[1]

Accepția pe care autorul *Nopții de decembrie* o atribuie termenului ce va denumi noul curent are ca punct de plecare noțiunea de simbol ca mijloc de exprimare a ideii prin imagini. Instrumentalismul se identifică cu ceea ce numim în mod obișnuit „armonie imitativă" și își găsește expresia în poezia macedonskiană *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului.*

---

[1] Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, *Articole literare și filozofice*, Ed. critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură, București, 1946, p. 100—101.

Preocupările teoretice ale lui Macedonski pentru simbolism au fost numai parțial aplicate. Unele poezii: *În arcane de pădure*, *Prietenie apusă* și *Bătrîna stîncă* corespund destul de puțin principiilor adevăratului simbolism, noțiune insuficient precizată în spiritul lui Macedonski, fenomen curent și în poezia franceză a epocii, unde definițiile nebuloase și contradictorii abundă[1]. Dar în poezia lui Macedonski există și filonul simbolist fragil, dar fără corpuri străine. *Cîntecul ploii* precede poezia *Lacustră* a lui Bacovia.

Plouă, plouă —
Plouă cît poate să plouă,
Cu ploaia ce cade, m-apasă
Durerea cea veche, — cea nouă....
Afară e trist ca și-n casă, —
Plouă, plouă.

În ultima parte a vieții, plictisit de variatele experiențe poetice întreprinse de-a lungul anilor, Macedonski se reîntoarce la clasicism. Pentru acesta, conceput ca perfecțiune a formei poetice, militase încă din anii apariției „Literatorului". Clasicismul poetului *Nopților* transpare și din poeziile de inspirație antică, din traducerile din Teocrit, dar mai cu seamă din concepția poetului despre caracterul absolut al frumosului care se confundă cu viața[2].

Armonia, ordinea, rațiunea geometrică sînt atributele unui astfel de frumos.

Poezia lui Macedonski este caracteristică pentru ilustrarea posibilității de coexistență, în opera aceluiași scriitor, a variatelor curente literare, căci între clasicism, romantism, parnasianism, simbolism nu sînt antagonisme, ci continuități și interferențe.

VI. Proza romantică

Proza romantică a avut în literatura secolului al XIX-lea o dezvoltare a cărei amploare egalează pe cea a poeziei. Nuvela, romanul, însemnările de călătorie poartă amprenta acestui curent. Introducția „Daciei literare" a stimulat și în această direcție forțele creatoare.

Nuvelele istorice ale lui Asachi, tenebros romantice, cu eroi buni și răi, violent opuși unul altuia (*Dragoș*, *Valea Albă*, *Bogdan Voievod*, *Petru Rareș* etc.), au apărut după *Alexandru Lăpușneanul* a lui Costache Negruzzi și, lipsite de valoare literară, sînt astăzi uitate.

---

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 588.

[2] Alexandru Macedonski, *Opere*, *IV*, *Articole literare și filozofice*, Ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură, București, 1946, p. 130.

Fără a fi întinsă, opera literară a lui M. Kogălniceanu este reprezentativă pentru interferența dintre clasicism, romantism, realism. Predomină tablourile policrome de epocă în care culoarea locală romantică, evidentă în *Soirées dansantes* (Adunări dănțuitoare), face loc în *Fiziologia provincialului în Iași* prezentării unor caractere și moravuri ce amintesc de La Bruyère, dar și de tipologia balzaciană.

Iluzii pierdute... Un întîi amor abordează tema primei iubiri..., a primei decepții, dar dincolo de poezia amorului adolescentin pătrunde ironia unei lucidități incurabile, căci dragostea se sfîrșește nu datorită infidelității partenerei, ci lipsei de gust a acesteia.

Tainele inimii, roman întrerupt brusc după primul capitol, se anunța a fi o cronică a vieții sentimentale a Iașilor din prima jumătate a secolului trecut, dar și o frescă balzaciană a societății ieșene. *Nou chip de a face curte* este o descriere pitorească a pețitului și a nunții în satele de munte ale Moldovei, nu fără ecouri din Dimitrie Cantemir.

Proza istorică a lui N. Bălcescu din *Românii supt Mihai-voievod Viteazul* vibrînd de înflăcărare și pasiune convingătoare este romantică prin patosul demonstrației, iar *Cîntarea României* a lui Alecu Russo aparține aceluiași curent prin frecventele referiri la cronici și mai ales la poezia populară ca în versetul 5 (*„Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile?"*) și 50 (*„Doina și iar doina, cîntecul meu e versul de moarte al poporului la șezătoarea priveghiului"*), ca și prin suflul patriotic ce o străbate de la un capăt la altul și stilul avîntat.

Nuvelele romantice de factură erotică ale lui Costache Negruzzi (*Zoe și O alergare de cai*) sînt palide față de capodopera sa *Alexandru Lăpușneanul*. Opoziția personajelor, situarea caracterelor la cei doi poli ai lumii morale aparțin romanelor lui Victor Hugo. Măcelul boierilor la ospățul Lăpușneanului are incontestabile similitudini cu masacrul din noaptea sfîntului Bartolomeu pe care Prosper Mérimée îl zugrăvește în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*.

Începuturile romanului românesc situate în deceniile al cincilea și al șaselea ale secolului trecut sînt și ele dominate de romantism fie că e vorba de romanele istorice: *Radu al VII-lea de la Afumați*[1] (1846) de Buvelot și S. Andronic și *Logofătul Baptiste Veleli* (1855) de V. A. Urechiă, fie de cele erotice care își au un credincios reprezentant în Dimitrie Bolintineanu. În *Manoil* conflictul e determinat de oscilația eroului între femeia coruptă, diabolică (Mărioara) și cea angelică (Zoe). *Elena* este romanul femeii pe care o iubire unică o consumă pînă la totală epuizare. Eroina căsătorită cu un om insensibil și vulgar, postelnicul George, își găsește fericirea alături de Alexandru Elescu, dar moartea prematură a Elenei pune capăt acestei iubiri. Prin finețea analizei, romanul lui Bolintineanu are afinități cu *Manon Lescaut* a aba-

[1] Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în volumul *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966, Editura pentru literatură, p. 249—264.

telui de Prévost, cu *Adolphe* al lui Benjamin Constant sau *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul.

În *Călătoriile* sale Bolintineanu cultivă pitorescul exotic în genul lui Chateaubriand și Bernardin de Saint-Pierre, înviorînd descrierile prin întîmplări umoristice, prezența unor figuri expresive etc.

Prima scriere în proză a lui Vasile Alecsandri, *Buchetiera de la Florența*, publicată în „Dacia literară", este un ecou al trecerii scriitorului prin Italia, însoțit de prietenul său Costache Negri. Cîntăreața Cecilia, claustrată de tiranul Barbarissimo, reușește să fugă aflîndu-și fericirea alături de tînărul pictor V. Nuvela, convențional romantică, nu constituie un titlu de glorie pentru autorul *Steluței*, ca și fragmentul de roman *Dridri*, a cărui valoare, de ordin mai mult documentar, constă în nararea evenimentelor ce au urmat înăbușirii mișcării revoluționare din 28 martie 1848, din Moldova.

Cele mai realizate opere în proză ale lui Alecsandri sînt tablourile de epocă *Balta Albă*, *Iașii în 1844*, în care antiteza romantică apare sub forma antagonismului dintre vechi și nou în civilizația și moravurile Moldovei din prima jumătate a veacului trecut.

În *Istoria unui galbăn*, frescă satirică a societății contemporane poetului, Alecsandri își manifestă, în episodul tinerei țigănci Zamfira, simpatia pentru acești stăpîni ai cîmpiei a căror eliberare a cîntat-o în *Dezrobirea țiganilor*. Înrîurirea lui Pușkin e evidentă, Alecsandri citînd versuri din poemul acestuia, *Țiganii*. Însemnările de călătorie ale lui Alecsandri nu au un caracter pur descriptiv, ci conțin în structura lor întîmplări și anecdote introduse după principiul *Decameronului* lui Boccaccio. În *O primblare la munți*, tinerii plecați în căutarea portretului lui Lăpușneanu ascultă nefericita întîmplare a unui bătrîn călugăr căruia turcii îi omorîseră soția sau își povestesc înainte de culcare întîmplări triste ca cea a tinerilor țărani Toader și Mărinda, ori umoristice, ca cea intitulată *O intrigă la bal masché*. Dar autorul *Doinelor* nu putea să-și lipsească cititorii de farmecul versurilor populare. Întîlnirea cu un țăran cimpoieș prilejuiește prezentarea unui cîntec haiducesc. *Călătoria în Africa* nu se deosebește prin structură de *O primblare la munți*, căci și aici există o întrepătrundere a elementelor narative în descriere.

Muntele de foc este povestea contelui Foscari, detestat de lume din cauza monstruozității sale fizice, care se face bandit pentru a se răzbuna. Caracterul romantic al episodului e evident. Procedeul lui Alecsandri e utilizat și de Grigore Alexandrescu. *Memorialul de călătorie* al acestuia cuprinde un fragment de nuvelă *(Călugărița)* avînd ca temă claustrarea unei tinere fete în solitudinea mănăstirii prin absurda hotărîre a părinților. Narațiunea are afinități cu *La religieuse* a lui Denis Diderot.

Cu toate intercalările, *Călătoria în Africa* își păstrează caracterul descriptiv. Înclinația scriitorului pentru exotic e remarcabilă, amintind de Chateaubriand și Lamartine, Al. Dumas-tatăl și Ed. About.

Primele nuvele ale lui N. Filimon sînt convenţional romantice, scriitorul utilizînd procedeele narative ale lui Al. Dumas. *Friedrich Staaps*, student austriac, atentează la viaţa lui Napoleon, cotropitorul patriei sale, şi este împuşcat în parcul de la Schönbrunn. *Mateo Cipriani*, copil găsit, este condamnat la moarte fiindcă a încercat să ia viaţa zbirului ce i-a ucis prietenul. În momentul în care era executat, un preot bătrîn şi o femeie, despre care aflăm că e mama lui Mateo, îi aduc graţierea.

Nuvela *Nenorocirile unui slujnicar*, în schimb, aduce elemente realiste incontestabile prin prezentarea lui Mitică Rîmătorian, tip de oportunist, poltron şi lipsit de convingeri, schimbîndu-şi opiniile politice după împrejurări.

Romanul *Ciocoii vechi şi noi* este romantic sau realist? Într-un capitol anterior, analizînd raporturile dintre romantism şi realism în literatura franceză, menţionam existenţa unor numeroase puncte de contact între aceste curente.

Interferenţa celor două mişcări în *Ciocoii vechi şi noi* nu e specifică literaturii române, ci proprie dezvoltării literaturii europene din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

În romanul lui Filimon există o netă opoziţie între cele două categorii de personaje, „demonice şi angelice", încît fiecare personaj dintr-o serie are corespondentul său în cealaltă serie. Paralelismul poate fi urmărit de la baza piramidei sociale pînă la vîrful ei. Lui Dinu Păturică, Andronache Tuzluc, Chera Duduca, Vodă Caragea, în linie infernală, le corespund Gheorghe, Banul C., Maria, Grigore Ghica în ordine paradisiacă. Coincidenţa surprinzătoare de la sfîrşitul romanului cu întîlnirea convoaielor mortuare ale lui Dinu Păturică şi Andronache Tuzluc în prezenţa lui Chir Costea Chiorul, ţintuit de urechi ca negustor falit, este de cea mai pură esenţă romantică, amintind încă o dată de romanele lui Al. Dumas-tatăl şi Victor Hugo, ca şi ascensiunea slujitorului credincios Gheorghe care „din opincar" ajunge „mare spătar".

Dar ambiţia diabolică a lui Păturică care studia arta de a parveni, citindu-l pe Machiavelli, utilizarea relaţiilor amoroase ca mijloc de ascensiune amintesc de Julien Sorel, personajul romanului lui Stendhal *Roşu şi Negru*, deşi eroul român este inonest, contaminat de toate viciile epocii fanariote, pe cînd corespondentul lui din literatura franceză este numai un ambiţios care caută să depăşească limitele clasei sale. Prezentarea eroilor: Dinu Păturică şi Andronache Tuzluc, la începutul romanului, ca şi fizionomia unor personaje şi descrierea mediilor în care acestea trăiesc sînt realizate în cea mai autentică tehnică balzaciană. Întrepătrunderea elementelor romantice şi realiste în romanul lui Filimon nu trebuie atribuită altor cauze decît celor legate de dezvoltarea specifică a prozei în literatura epocii. Analiza atentă a romanului pledează pentru prioritatea romantismului.

Narațiunea istorică abordată cu succes de Costache Negruzzi în prima jumătate a secolului avea să continue în nuvelele lui Odobescu *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna* și *Ursita* lui B. P. Hasdeu.

În prefața ediției din 1860, Odobescu recunoaște modelul pe care i l-a oferit nuvela *Alexandru Lăpușneanul*. Conflictele, violența scenelor, opoziția dintre personaje confirmă caracterul lor romantic.

Atît cît ni s-a păstrat din *Ursita*, care trebuia să se încheie cu moartea lui Ștefăniță-vodă, este neconcludent pentru intențiile autorului. Scenele violente, coincidențele surprinzătoare determină inserarea ei printre scrierile romantice.

Proza fantastică eminesciană reflectă lecturile poetului din nuvelele și romanele scriitorilor romantici germani și din Schopenhauer, ecourile din Jean Paul, Hoffmann, Chamisso, Novalis fiind frecvente. În timpul vieții, Eminescu publică pe lîngă basmul *Făt-Frumos din lacrimă* și schița *La aniversară*, naiv romantică, bazată pe jocurile erotice a doi adolescenți, și nuvelele *Sărmanul Dionis* și *Cezara*.

Interpretînd teoria kantiană a spațiului și timpului ca forme aprioriice ale sensibilității în concordanță cu conceptele filozofiei schopenhaueriene, după care limita dintre vis și realitate dispare, ambele confundîndu-se ca forme ale aceluiași fenomen, idee pe care o găsim și în piesa de teatru *Viața este vis* a lui Calderon de la Barca, Dionis se poate întoarce în timp pînă la epoca lui Alexandru cel Bun, deplasîndu-se apoi în spațiul selenar. Separarea lui Dan, formă a existenței lui Dionis, de propria lui umbră este asemănătoare cu tema nuvelei lui Adelbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*.

Cezara ilustrează contrastul romantic dintre ascetism (negarea schopenhaueriană a voinței de a trăi), reprezentat de Euthanasius și pînă la un punct de Ieronim, și frenezia dionisiacă a simțurilor. Insula lui Euthanasius, eden inundat de vegetație luxuriantă, amintește de exotismul lui Bernardin de Saint Pierre din *Paul și Virginia* și *Studii despre natură*.

Dintre fragmentele rămase în manuscris un ecou mai puternic a avut *Avatarii faraonului Tlà*, nuvelă fantastică, studiată pentru prima oară de G. Călinescu[1].

Tema migrației sufletului și descrierea Egiptului antic se regăsesc la Théophile Gautier în *Avatar* și *Romanul mumiei*. Notabil prin împletirea temei decepției sentimentale, frecventă în literatura romantică, și evocarea evenimentelor anului revoluționar 1848 în Transilvania este și romanul *Geniu pustiu*.

Macedonski, romantic în proză ca și în poezie, cultivă fără rezerve onirismul și introspecția, majoritatea eroilor macedonskieni fiind inadaptabili, visători, căutînd fericirea într-o lume iluzorie. Nicu Dereanu din nuvela cu același nume, trăind în imaginație dorința de a se realiza pe un plan superior, este incapabil de a-și asigura cea mai modestă

[1] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. III, București, Fundația pentru literatură și artă, 1935, p. 95—144.

existență și moare înghețat pe o bancă publică. Din aceeași familie spirituală fac parte Pandele Vergea, eroul nuvelei *Între cotețe*, și personajul din *Cometa lui Odorescu*. Frecvența temei visătorului inadaptabil în opera lui Macedonski reflectă obsesia propriului exces de sensibilitate, a unui orgoliu nesatisfăcut.

În *Thalassa* asistăm la confruntarea dintre ideal și real pe plan erotic. Tînărul Thalassa, paznic al farului din Insula Șerpilor, obsedat de idealul feminin, îl trăiește numai în conștiință, dar marea îi aduce pe Caliopi, victimă a unui naufragiu.

Realitatea nu se suprapune idealului și, dezamăgit, rănit în orgoliul său viril, Thalassa sugrumă pe Caliopi și apoi se aruncă în valuri.

VII. Drama romantică

Teatrul istoric, ai cărui protagoniști în literatura noastră sînt B. P. Hasdeu și Vasile Alecsandri, își are și el originea în ideea lui Kogălniceanu din Introducția „Daciei literare", care preconizează crearea unor opere originale cu subiecte din cronicile noastre, dar reflectă și ecourile dramei romantice a lui Victor Hugo. Din zbuciumata noastră istorie autorii dramatici și-au manifestat preferința pentru veacul al XVI-lea, unul din cele mai agitate prin succesiunea rapidă a domnilor, prin conflictele sîngeroase dintre aceștia și boieri, prin spolierea poporului.

Antiteza romantică, antagonismul violent, cruzimile inumane puteau fi găsite în feudalismul românesc fără necesitatea de a le căuta în alte literaturi. Am putea afirma că drama romantică este un corolar al istoriei noastre naționale.

În *Despot Vodă*, Vasile Alecsandri tratează un episod din cronica lui Grigore Ureche, utilizînd procedeele dramei romantice a lui Victor Hugo. Ascensiunea lui Despot e înrudită cu cea a lui Ruy Blas, care, din valetul lui Don Salluste de Bazan, ajunge prim-ministru al Spaniei.

Participarea la acțiune a unor eroi din toate clasele sociale e comună teatrului lui Hugo, al lui Alecsandri și Hasdeu. De obicei reprezentanții păturilor sociale considerate, pe atunci, inferioare dau dovadă de o distincție la care aristocrații din naștere nu se pot ridica. Astfel, în *Ruy Blas*, josnicia caracterului stăpînului, *„nobilul"* Don Salluste, formează un contrast izbitor, de cea mai autentică esență romantică, cu atitudinea umană și dezinteresată a lacheului. În *Despot Vodă* poporul este reprezentat prin Jumătate și Limbă Dulce, străjeri devotați la granițele Moldovei, comentatori sfătoși și lucizi ai evenimentelor. Deși personaje secundare, dragostea de moșie a acestora contrastează izbitor cu instabilitatea și spiritul de aventură al lui Despot.

Contrastul romantic apare și în prezentarea caracterului acestui erou. Inteligent, atrăgător, persuasiv, el exercită o înrîurire puternică

asupra lui Laski și a majorității boierilor moldoveni, cu ajutorul cărora obține tronul. Pe femei le cucerește prin temeritate, sărind călare zidul cetății. Dar aceste calități sînt puse în slujba dorinței de parvenire. Despot sacrifică totul interesului său personal. Femeile îi devin victime, fiind considerate simple mijloace în realizarea scopurilor sale egoiste. Se folosește de ajutorul lui Laski pentru a ajunge pe tronul Moldovei, dar întreține legături cu soția acestuia. După ce a devenit domn le părăsește atît pe Carmina cît și pe Ana.

Doamnei Ruxandra îi oferă bijuteriile furate de la Carmina. Există și o antiteză între antipozii caracteristici romantismului: demonic (Despot), angelic (Ana).

Grotescul de care Victor Hugo pomenea în prefața lui *Cromwell* este realizat în drama lui Vasile Alecsandri prin Ciubăr-vodă. Nebun cu pretenții la domnie manifestîndu-se către sfîrșitul piesei ca fanatic religios, Ciubăr amintește de bufonii lui Shakespeare, dar și de nebunii de curte ai lui Victor Hugo: L'Angely din *Marion Delorme* și Triboulet din *Le roi s'amuse* (Regele petrece).

De la Hugo a împrumutat Alecsandri procedee caracteristice teatrului romantic. Unul dintre acestea este cel al travestiului. Pentru a scăpa din închisoarea unde îl aruncase Lăpușneanu, Despot schimbă hainele cu cele ale lui Ciubăr, pe care îl determină la aceasta, motivîndu-și propunerea prin apropiata sosire a prietenilor care îl vor urca pe tron. Ciubăr, nutrind visuri de mărire, se lasă ușor convins. În același mod Ruy Blas, părăsindu-și livreaua, îmbracă costumul lui Don Cezar de Bazan. La fel Gilbert, eroul dramei lui Victor Hugo, *Marie Tudor*, scapă din Turnul Londrei datorită unei mantii și unei pălării pe care paznicul le oferă prizonierului la rugămintea logodnicei acestuia.

Travestirea pentru a scăpa de dușmani ia cîteodată forme sumbre. Urmărit de trimișii lui Lăpușneanu pînă la castelul lui Laski, aventurierul grec joacă farsa morții, el se culcă pe catafalc în capelă, iar în jur prietenii psalmodiază cîntări religioase. În *Marion Delorme*, în ciuda edictului lui Richelieu, un duel se încinge între Didier și marchizul de Saverny. La sosirea guarzilor, marchizul se aruncă la pămînt prefăcîndu-se mort, guarzii arestînd astfel numai pe Didier. Atmosfera din capela lui Laski se găsește în *Lucrèce Borgia* a lui Victor Hugo: *„Cînd dușmanii Lucreției, invitați de aceasta la ospăț, sînt otrăviți, ușa mare din fundul sălii de ospăț se deschide solemn, lăsînd să se vadă o odaie drapată în negru, în mijlocul căreia călugării cu crucea pe cap, cu torța în mînă, înconjură un sicriu cîntînd sinistru"*[1].

Un aspect particular, tehnic, al contrastului romantic este cel al otrăvii și antidotului, simbolizînd moartea și viața. Amenințat de mînia Lăpușneanului, Despot reușește să scape în repetate rînduri. Otrăvit

[1] Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 276.

la un ospăţ de Toma Calabaicanul, omul de încredere al domnitorului, aventurierul grec se salvează:

Căci port eu totdeauna un balsam din Morava
Ce nimiceşte moartea, dezotrăvind otrava.

Procedeul scenic al înlăturării morţii prin antidot apare şi în *Lucrèce Borgia.* Don Alphonse, ducele Ferrarei, otrăveşte pe Genaro, bănuind că e amantul soţiei sale, Lucrezzia îl salvează însă, oferindu-i o fiolă mîntuitoare.

În finalul dramelor lui Victor Hugo intervine surpriza: Hernani, eroul piesei cu acelaşi nume, în culmea fericirii, iubit de Doña Sol, se sinucide în ziua nunţii, la auzul sunetului de corn al lui Don Ruy Gomez de Silva, numai pentru a-şi respecta un angajament luat faţă de acesta, care cîndva îl salvase.

Finalul lui *Despot Vodă* este la fel de neaşteptat. Renunţînd la adevărul istoric după care Despot a fost răpus de Ştefan Tomşa, în piesa lui Alecsandri acesta e iertat de noul domnitor, dar este ucis de fanaticul Ciubăr, transformat subit din bufon în apărătorul credinţei străbune.

Modul în care Alecsandri a soluţionat conflictul dramatic din *Fîntîna Blanduziei* ne relevă un romantic nu totdeauna ortodox. Bătrîneţea senină şi generoasă a poetului Horaţiu, care renunţă la iubirea pentru o tînără sclavă, consolîndu-se cu eternitatea gloriei, se îndepărtează sensibil de romantism. Soluţia raţională pentru care optează eroul, perfectul lui echilibru sufletesc amintesc de tragedia corneillană.

Nici *Ovidiu* nu este consecvent romantică, din contopirea principiilor celor două curente rezultînd o piesă hibridă, a cărei desfăşurare este subordonată viziunii din final. Poetul latin moare cu imaginea căderii Romei, dar şi a continuării tradiţiilor ei pe malurile Istrului şi pe ţărmurile Pontului Euxin.

Răzvan şi Vidra, drama lui Hasdeu, reprezentată în premieră în 1867, este mai apropiată de programul „Daciei literare" decît de tehnica teatrului romantic. Punctul de plecare l-a constituit un articol al lui Bălcescu despre Răzvan-Vodă, publicat postum în „România literară", ale cărui date autorul le-a folosit şi în *Românii supt Mihai-voievod Viteazul.* Paralelismul dintre destinele lui Răzvan, Despot şi Ruy-Blas este perfect. După o ascensiune rapidă pe cele mai înalte culmi urmează pentru fiecare dintre ei o vertiginoasă prăbuşire. Contrastele temperamentale şi morale sînt frecvente în piesa lui Hasdeu; Răzvan este impresionabil şi sensibil ca o femeie, Vidra ambiţioasă şi dîrză ca un bărbat. Eroul, ţigan eliberat din robie, se dovedeşte stăpîn pe o înaltă ţinută etică iertîndu-şi asupritorul atunci cînd îl prinde în codru. Principiul fundamental al moralei lui Răzvan este exprimat în distihul:

Răzbunarea cea mai crudă este cînd duşmanul tău
E silit a recunoaşte că eşti bun şi dînsu-i rău.

Catastrofa finală, intervenită pe neașteptate, este ca și în *Despot Vodă* hugoliană, dar elementele naționale sînt precumpănitoare în drama lui Hasdeu. Astfel, apelul pe care scriitorul îl face la poezia populară aruncă un colorit de baladă asupra desfășurării acțiunii din Cîntul II.

Decorul introduce pe spectatori într-un codru, unde Răzvan și tovarășii săi haiducesc. Răzașul, la cererea celorlalți hoți, rostește un cîntec care, cu ușoare modificări, nu este altul decît *Cîntecul răzășului*, din colecția de poezii populare a lui Vasile Alecsandri:

Frunză verde de sălcie
Bat-o scîrba răzășie!
Eu credeam că-i boierie,
Și-i curată calicie!
Ani întregi m-am judecat,
Sănătatea mi-am mîncat,
Și nimic n-am cîștigat.
Eu umblam la judecată,
Copiii-mi plîngeau pe vatră,
Nevasta-mi era uitată!
Dar acuma Dumnezeu
A făcut pe gîndul meu,
Ca să-mi mai răzbun și eu!
Pentru dalba haiducie,
Pentru mîndra voinicie,
M-am lăsat de răzășie,
Ș-am ales judecători
Cei stejari nestrîmbători,
Ca să-mi fie frățiori!

Un cîntec în care de astă dată e vorba de haiducul ce răpește pe tovarășa unui om nedemn rostește Răzvan în momentul în care, simțind fiorul iubirii, se hotărăște s-o rețină pe Vidra:

Pe un deal, p-un colnic,
Mergea un voinic,
Voinicul voinicilor,
În țara piticilor,
Cu fața voinică
Ș-o inimă mică!
Lîngă el mergea,
Și la el privea
Și mereu ofta,
Poate că-l iubea,
O copilă dalbă
Cu galbeni la salbă,
O dulce fetiță

Cu flori la cosiţă,
Cu rai la guriţă!
Amîndoi mergea,
Şi mergînd grăia,
Şi grăind zîmbea,
Cînd iată
Dodată
Pe drum mi s-arată,
Stînd în calea lor,
Vătaful haiducilor,
Căpitanul hoţilor,
Groaza veneticilor!
Şi cum mi s-arată...
Priveşte la fată,
O vede şi iată:
I se face milă
De biata copilă!
Şi zice apoi
Către cel ciocoi
Către cel voinic,
Voinic de nimic:
Calea e a ta,
Mîndra e a mea,
Şi de nu mi-o dai,
Hai la luptă, hai...

Bogăţia materialului folcloric conferă prestigiu acestei creaţii hasdeene, demonstrînd triumful spiritual al poporului nostru asupra ecourilor din literaturile străine şi reliefînd în acest mod încă o dată originalitatea romantismului românesc.

Personalitatea lui Hasdeu se relevă şi din poziţia scriitorului faţă de unele probleme ale vremii sale. Autorul condamnă discriminările rasiale, incluse în piesă prin replicile stereotipe ale lui Tănase care, ori de cîte ori venea vorba despre meritele reale ale lui Răzvan, exclama cu regret: *„Ce păcat că eşti ţigan!"* Asemenea manifestări erau inerente epocii care a urmat după evenimentul cîntat de Alecsandri în poezia *Dezrobirea ţiganilor.*

Pamfletul contra domnitorului Petru Şchiopul afişat de Răzvan pe un stîlp dintr-o piaţă a Iaşilor exprimă, într-o formă deghizată, protestul antimonarhic al scriitorului, invectiva, ironia fiind şi ele atribute ale spiritului romantic.

Dezvoltarea dramaturgiei istorice în literatura noastră a urmat calea deschisă de B. P. Hasdeu şi Vasile Alecsandri. Dintre urmaşii acestora B. Şt. Delavrancea este cel mai cunoscut. Dacă în *Luceafărul,* autorul trilogiei Moldovei, în dorinţa de a prezenta un domn perfect

înconjurat de boieri perfecți[1], renunță la antagonismul caracteristic epocii dintre cele două forțe în luptă neîntreruptă, iar *Apus de soare* transpune antiteza, din lumea istorică în cea sufletească, *Viforul*, în schimb, cu toată valoarea artistică relativă în comparație cu *Apus de soare*, capodopera dramatică a lui Delavrancea, este o dramă romantică în sensul deplin al termenului atît prin violența pasiunilor cît și prin caracterul damnat al eroului.

Linia romantică în teatrul de inspirație istorică este urmată și de alți dramaturgi: Al. Davila *(Vlaicu Vodă)*, M. Sorbul *(Letopiseți)* etc.

VIII. Realismul și naturalismul

Reacția împotriva romantismului nu putea întîrzia. Exagerările, retorismul, finalurile melodramatice izbeau cu stridențele lor spiritul satiric al lui I. L. Caragiale, care nu le-a cruțat. Astfel, autorul comediei *O scrisoare pierdută*, în articolul *Cîteva păreri*, se referă la două dintre cele mai cunoscute piese de teatru ale lui Victor Hugo.

„Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidanțata și pupila lui, mîndra Dona Sol, pe doi cavaleri. Pe toți sfinții Castiliei și ai Aragonului! Doi! măcar unul și tot era prea mult! Ce face nobilul, bătrînul ofensat? Credeți că trage spada să pedepsească repede pe acei cutezători? Nu! El se gîndește să-i pedepsească cu mult mai aspru, le citește un lung discurs istoric-moral, în care face lista cronologică a isprăvilor și vitejiilor marilor lui strămoși, ale căror portrete sunt atîrnate în salonul unde s-au întîlnit cei doi rivali, regele Carlos și banditul Hernani[2]*".*

Lipsa de interes pentru realitate, artificialitatea situațiilor în care se găsesc eroii teatrului romantic apar și mai evident din pasajul referitor la *Ruy Blas:*

„Un tînăr de umilă extracțiune, vagabond muritor de foame, om de un temperament exaltat și de un spirit de tot excentric, dar o inimă excelentă în fond, se înamorează din vedere, la o procesiune regală, de Regina — nu de regina nu știu care . . . de regina Spaniei. Nebunul are curaj să înfrunte sentinelele, să sară noaptea zidurile parcului regal ca să depună, pe banca unde stă de obiceiu Regina, bucheţele de niște flori care a aflat el că-i plac cu deosebire strălucitei adorate. E un amor smintit, mortal!

Nebunul are noroc să ajungă, printr-o intrigă de curte, aproape de strălucita adorată, să devie prim-ministru al unui rege care veșnic lipsește de lîngă regină, umblînd la vînătoare. Ce face înamoratul nostru?

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 509.

[2] I. L. Caragiale, *Opere, III, Reminiscențe și notițe critice*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Editura „Cultura națională", 1932, p. 59.

Credeți că-și dă măcar osteneala să aibă o întrevedere mai de aproape cu femeea, care e foarte dispusă să nu-l trateze cu prea multă răceală? Aș! Lasă amorul pe altă dată și se apucă cu dinadinsul să stîrpească abuzurile celorlalți miniștri. Într-o ședință solemnă, prinzîndu-i cum se ceartă la împărțeala jafurilor din averea regatului, le face o grandioasă morală patriotică, maltratîndu-i în vreo două sute cincizeci de versuri"[1].

Antiromantic, Caragiale postulează înlocuirea tiradelor retorice, atît de frecvente în teatrul lui Victor Hugo, cu exactitatea notației realiste, ceea ce Engels numește *„fidelitatea detaliilor"*[2]. Pentru ilustrarea acestei idei, autorul articolului *Cîteva păreri* imaginează conflictul posibil între doi prieteni, Petru și Paul, care iubesc aceeași femeie. Scena în care gelozia lui Petru, latentă pînă atunci, izbucnește furibund se petrece într-o berărie, locul obișnuit al întîlnirii „eroilor" lui Caragiale. După imputațiile violente pe care și le fac cei doi, Petru se scoală cu halba în mînă ridicată deasupra frunții fostului său prieten.

Caragiale întrerupe povestirea prezentînd zbuciumul interior al lui Petru realizat cu procedee din arsenalul romanticilor:

„Trebuie să spunem că Petru era una din acele naturi pasionate care poartă în adîncul sufletului lor mai multe motive de tulburare decît le poate da lumea de afară: ele sînt ca marea. Priviți-o sub cerul senin, sub pîcla apăsătoare a ecuatorului, cînd nici o suflare cît de ușoară nu adie d-asupră-i, priviți-o cum începe a fierbe, clocotește, se umflă, se ridică uriașă, se zbate, se macină, tot mai tare și mai tare, tot mai iute și mai iute vasta anarhie a talazurilor peste talazuri! Am omorît zeii! e mort Neptun! n-are cine să le mai înțelenească cu o singură-ncruntare, cu un singur semn"[3].

Comparația frămîntării interioare a lui Petru cu agitația mării continuă în timp ce Caragiale vrea s-audă pocnetul paharului spart în capul lui Paul.

Folosind procedee similare, autorul *Scrisorii pierdute* ironizează finalurile ireale, obișnuite în recuzita romanticilor. Astfel, dacă ar fi unul din scriitorii care se respectă și sînt respectați, afirmă Caragiale în *Două loturi*, ar fi văzut după trecerea multor ani pe Lefter Popescu, bătrîn dement, plimbîndu-se pe străzile Bucureștilor și rostind din timp în timp cu o stranie obstinație cuvîntul „viceversa", iar pe harnica lui consoartă am fi aflat-o la Mănăstirea Țigănești, unde cu mintea întunecată strîngea cioburi de farfurii cu grijă de veche gospodină.

Dar, fiindcă nu este din categoria autorilor „respectați", Caragiale preferă să declare că, după scandalul de la bancher, nu știe ce s-a mai întîmplat cu eroii săi.

---

[1] I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 63—64.

[2] *Scrisoarea lui Engels către Margaret Harkness*, în *K. Marx și F. Engels despre artă și literatură*, București, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 136.

[3] I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 72.

Transcrierea limbajului personajelor permite localizarea lor exactă. Starea socială, profesiunea, gradul de cultură, regiunea de unde provin, toate sînt relevate de vorbirea „eroilor" săi. Zaharia Trahanache nu poate fi decît mare proprietar, prezidentul multor comitete și comiții, vorbind cu afabilitatea și calmul, uneori numai aparent, pe care i-l dă siguranța situației sale. Jupîn Dumitrache e cherestegiu, dominat de orgoliul nemăsurat al clasei căreia îi aparține, plin de dispreț suveran împotriva celor pe care îi numește „mațe fripte", „coate goale". Costăchel Gudurău este moldovean, iar Mariu Chicoș Rostogan își trădează de la primul cuvînt originea transilvană.

Vorbirea celor mai multe personaje ale lui Caragiale pune în lumină incultura lor. Că această incultură nu este numai un apanaj al cîtorva personaje: Trahanache, Farfuridi, Brînzovenescu, Dandanache, ci a cuprins și lumea funcționarilor, ne stă mărturie schița *Proces-Verbal*.

Stereotipia, expresiile șablon amintesc de mecanizarea vieții, de rigiditatea pe care filozoful francez Henri Bergson o considera ca sursă a comicului. Formula bergsoniană *„du mécanique plaqué sur le vivant"*[1] (mecanicul aplicat pe viu) sintetizează această concepție despre rîsul sarcastic.

Expresiile tip nu sînt caracterizante numai pentru personajele *Scrisorii pierdute*, dar și pentru „eroii" unor schițe. Costică Panaite din *Cam tîrziu* răspunde invariabil la fiecare replică *„Ei așa... Parol! Ce! ești copil?"*. Amicul Nae din *Situațiunea* încalcă continuu legile sintaxei românești exprimîndu-se astfel: *„Prost, mon cher... Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... S-a isprăvit... E ceva care poți pentru ca"...*

Toate aceste particularități de exprimare introduc pe spectator sau cititor în atmosferă, deschizînd calea către aflarea stării civile a personajelor.

Diferența specifică a realismului e considerată de Engels ca fiind *„prezentarea fidelă a caracterelor tipice în împrejurări tipice"*[2]. În această privință între clasicism și realism există afinități incontestabile. Ambele curente tind să realizeze o psihologie umană stabilă, dar se deosebesc prin caracterul abstract al schemelor clasice față de aspectul concret al tipurilor realiste prinse în condiționarea economică, socială și istorică a epocii lor. Harpagon, eroul comediei *Avarul* a lui Molière, e prototipul zgîrcitului fără determinări spațiale și temporale, în timp ce Grandet, personajul lui Balzac, are o biografie precisă. El trăiește în orășelul Saumur de pe Loire și în 1789 era meșter dogar. Începînd cu acest an autorul *Comediei umane* urmărește viața lui Grandet etapă cu etapă, ascensiunea lui urmînd pas cu pas pe cea a burgheziei franceze. În timpul Consulatului și sub Imperiu, Grandet ajunge multimilionar. Cu toate acțiunile sale determinate de avariție, viticultorul

---

[1] H. Bergson, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1912, p. 30—50.

[2] K. Marx și Fr. Engels, *op. cit.*, p. 136.

din Saumur nu are inflexibilitatea absolută a lui Harpagon, el este stăpînit de emoţii paterne şi are o afecţiune constantă faţă de bătrîna slujnică Nanon. Aceste impulsiuni lasă loc, cel puţin sporadic, unor generoase elanuri umane.

Care e locul tipologiei lui Caragiale între cele două modalităţi estice: clasică şi realistă? Trăind şi scriind în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autorul *Scrisorii pierdute* îşi ancorează subiectele şi personajele în realităţile vremii. Moşieri decrepiţi şi politicieni veroşi din tagma lui Trahanache, Farfuridi, Brînzovenescu şi Dandanache, avocaţi demagogi şi ziarişti pedanţi şi ridicoli din categoria lui Nae Caţavencu şi Rică Venturiano formează lumea comediilor lui Caragiale. Personajele, ca şi cele ale lui Balzac, au stare civilă. Jupîn Dumitrache este cherestegiu şi căpitan în garda civică, Nae Ipingescu, ipistat, Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept şi publicist. Aceeaşi afirmaţie este posibilă şi cu privire la personajele scrierilor sale în proză. Individualizarea eroilor, prezentarea lor în complexul social din care fac parte, apropie pe Caragiale de Balzac, constituind realismul operelor sale.

În teatrul celui mai prestigios dramaturg român semnalăm însă penetraţia unor elemente clasice care în literatura europeană aveau o vechime de cîteva secole. Conciziunea specifică genului dramatic nu permite autorului să confere personajelor gradul de individualizare al celor din roman, de aceea „eroii" comediilor păstrează o anumită generalizare care apropie personajele lui Caragiale de cele ale lui Molière. De teatrul secolului al XVII-lea francez îl apropie pe creatorul lui Trahanache şi existenţa unităţilor de timp, loc şi acţiune, coordonate ale organizării materialului dramei *Năpasta.*

Caracteristică realismului este şi tendinţa de ascensiune a eroilor pe scara valorilor materiale şi sociale. Este drumul pe care îl parcurge în opera lui Balzac Eugène de Rastignac şi Julien Sorel în *Roşu şi Negru,* cel mai cunoscut roman al lui Stendhal. Pe această cale merg în opera lui Caragiale: Caţavencu, Stavrache, eroul nuvelei *În vreme de război,* Lefter Popescu din *Două loturi* etc. Nici unul nu-şi atinge ţelul, căci atît şantajul lui Caţavencu, cît şi moştenirea iluzorie a lui Stavrache sau himera îmbogăţirii lui Lefter prin cîştigul la loterie se dovedesc inoperante.

Delavrancea realizează în *Paraziţii* o satiră a parvenitismului. Cosmin, care întreţine relaţii cu soţia binefăcătorului său, Paul Malerian, are afinităţi cu Julien Sorel, devenit amantul doamnei de Rênal. Candian, amicul lui Cosmin, se dezinteresează de examene şi doreşte o îmbogăţire rapidă, fără muncă. În mediul studenţesc din Bucureşti pe care îl frecventează cei doi tineri, jocurile de noroc şi legăturile cu femei care le pot crea o situaţie sînt metode frecvente de parvenire. Întrepătrunderea dintre realism şi romantism este prezentă aici ca şi în romanele lui Balzac. Cosmin, alunecînd vertiginos spre oportunism şi imoralitate, are pentru Gelina, fiica lui Malerian, un sentiment de o

puritate și elevație cu totul diferite de viața lui cotidiană. Antitezele Sașa Malerian-Gelina, Cosmin-Gelina sînt evident romantice. Titlul volumului *Între vis și viață* este relevant pentru pendularea scriitorului între ideal și real, între iluzoriu și concret, între romantism și realism.

Prezentînd în *Hagi Tudose* un avar dintr-o periferie bucureșteană, Delavrancea se îndepărtează atît de tipul clasic al zgîrcitului reprezentat de Harpagon al lui Molière, care avea, după G. Călinescu, *„pudoare și simț al confortului"*, cît și de cel realist ilustrat în literatura franceză prin Grandet al lui Balzac. Avariția eroului lui Delavrancea este hiperbolizată încît devine incredibilă, fantastică și prin aceasta romantică.

Realismul a avut în literatura noastră o largă răspîndire. Lui îi datorează ascensiunea Tănase Scatiu. Realist prin excelență este, în nuvelele sale și în romanul *Mara*, Ioan Slavici. Huțu, fiul cimpoierului din *Budulea taichii*, este un ambițios inconsecvent care renunță la ambițiile primei tinereți pentru o viață liniștită în mediul patriarhal al satului ardelean. *Popa Tanda* constituie un magistral tablou al ridicării Sărăcenilor prin voința dinamizatoare a unui om. Obsesia îmbogățirii de care sînt stăpîniți eroii din *Moara cu noroc* și *Comoara* ca și figura de precupeață a Marei fac dovada unei autentice originalități în surprinderea caracterelor, în prezentarea mediilor.

Realismul românesc continuă în secolul nostru cu proza lui Liviu Rebreanu. Nuvelele din volumul *Golanii* anticipează prin realismul lor brutal unele scene din romanul *Ion*. Acesta nu e axat numai pe goana după pămînt a feciorului Glanetașului, dispus să înlăture orice piedici pentru a-l obține, sacrificînd vieți omenești și propria sa iubire. El este o magistrală frescă a satului ardelean de la începutul acestui secol, surprinzînd cu veridicitate aspecte ca: lupta dintre bogați și săraci, viața intelectualității rurale măcinată de intrigi și rivalități, momentele caracteristice ale colectivității de la țară: hora, nunta, înmormîntarea.

Răscoala conține grandori de epopee în prezentarea mișcărilor țărănești din 1907. Romancierul face dovada unei surprinzătoare intuiții în concentrarea numeroaselor și aparent măruntelor nemulțumiri țărănești, avînd ca substrat real viața lor mizeră, în marele incendiu care s-a soldat cu sacrificiul a 11 000 de vieți omenești. Psihologia mulțimilor dezlănțuite este surprinsă în dinamismul ei violent.

Carol Ardeleanu în *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* are ca erou pe fostul consul Sălcianu care, devenit alcoolic după ce a părăsit diplomația, se răzbună omorînd pe fiul patronului care îi sedusese fiica și apoi se spînzură. *Viermii pămîntului* prezintă o grevă a minerilor de la Anina. Romanul e o copie palidă după *Germinal* al lui Émile Zola.

G. Călinescu face profesii de credință balzaciene în unele articole teoretice despre roman *(Camil Petrescu, teoretician al romanului.* „Viața românească" nr. 1/1939 și *Sensul clasicismului,* „Revista fundațiilor " nr. 2/1946) și realizează cu *Enigma Otiliei* cel mai reușit roman balzacian din literatura noastră. Descrierea cartierului din jurul bise-

ricii Antim, a locuinței lui Costache Giurgiuveanu, portretul acestuia par desprinse din *Eugénie Grandet*. Costache Giurgiuveanu este un Grandet valah din Bucureștii acestui început de veac, iar Stănică Rațiu un Rastignac balcanic, dar clanul Tulea rămîne în ansamblul creației epice a scriitorului o magistrală galerie de tipuri constituind, alături de unele personaje din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru:* Hagienuș, Suflețel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, unul dintre aspectele cele mai autentic originale ale romanului călinescian.

Iancu Urmatecu din *Sfîrșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu este un Dinu Păturică modern, care se îmbogățește prin perseverență și lipsă de scrupule.

Din modest arhivar, Urmatecu, dotat cu un puternic instinct de parvenire, își clădește averea pe ruina protectorului său, baronul Barbu, al cărui om de încredere ajunge.

Continuitatea curentelor literare, descendența unei mișcări din alta, este valabilă și pentru determinarea raporturilor dintre realism și naturalism. Acesta a apărut nu în opoziție cu realismul, ci ca fireasca lui continuare, ceea ce a favorizat confuziile frecvente pe care critica literară le-a făcut între cele două mișcări. Maupassant, educat de Flaubert în primii ani ai activității sale scriitoricești, face parte din grupul de la Médan inițiat de Émile Zola. Este el realist sau naturalist, sau și una și alta? În lucrarea sa *Romancierii naturaliști*, apărută în 1890, Emile Zola, după cum am mai amintit, se ocupă de scriitori ca Balzac, Stendhal, Flaubert pe care istoriile literare îi consideră realiști. Faptul denotă încă o dată elasticitatea noțiunilor, necesitînd utilizarea lor atentă. În același mod, în activitatea literară a lui Caragiale și Delavrancea cele două curente își dau mîna.

Călinescu este primul critic literar care a remarcat naturalismul lui Caragiale, reliefînd aspectele zoliste ale nuvelelor *Păcat* și *O făclie de Paște*[1]. *Păcat* urmărește ereditatea maladivă cu minuțiozitatea pe care Zola o pune în prezentarea cazului Lantier din *Bestia umană*, unde o lungă ascendență de alcoolici îl determină pe erou să asocieze instinctul sexual cu porniri criminale. Impulsivitatea erotică a tînărului Niță, care, elev la seminar, întreține legături cu o văduvă, se continuă în copiii lui. Mitu, rodul acestei iubiri, vagabond desfrînat, obiect de distracție pentru notabilitățile orașului de provincie, este găsit de tatăl său și, reeducat, ajunge învățător. Ileana, fiica legitimă a preotului, are porniri criminale. Ea omoară, fără motiv, pe viețelușul Priian. Această ereditate bolnăvicioasă împinge pe cei doi tineri într-un amor incestuos de care numai moartea îi salvează.

O făclie de Paște analizează minuțios cauzele care îl duc pe Leiba Zibal, hangiul din Podeni, la demență. Amenințarea din partea lui

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 436—440.

Gheorghe, a cărei scadenţă se apropie, frigurile de care suferea, amintirile copilăriei terorizate de oameni brutali, de o sălbatică violenţă, se suprapun peste frica şi suspiciunea congenitale ale hangiului. Vestea despre o crimă comisă în împrejurimi ca şi discuţia dintre doi studenţi cu privire la tipul criminalului după Lombroso, în care Leiba Zibal recunoaşte pe Gheorghe, împing pe hangiu pînă la situaţia limită, dincolo de care starea normală a conştiinţei încetează. Sosirea lui Gheorghe aruncă pe hangiu în braţele nebuniei, unde frica şi temeritatea se confundă.

Zobie şi *Milogul*, citate de obicei atunci cînd se pomeneşte despre naturalismul lui Delavrancea, nu suferă comparaţie cu nuvelele lui Caragiale. Guşatul cretin Zobie sugrumă, într-un acces de furie inconştientă, pe Mirea, copilul devotat, singura fiinţă de prietenia căruia se bucura. *Milogul*, copil găsit, căruia ţiganul Căliman îi zdrobeşte picioarele cu barosul, pentru a-l trimite la cerşit, se sinucide, izbindu-se cu tîmpla de colţul nicovalei.

Studentul somnambul din *Trubadurul* este un visător, deci un romantic, dar visul ia forme patologice, monstruoase, demne de studiul clinic. Găsirea Bălaiei, iubita din copilărie, pe masa de disecţie este o brutală confruntare a visului cu realitatea, iar prăbuşirea din copacul în care se urcase la miezul nopţii pentru a cînta din vioară curmă visul pentru totdeauna.

La limita dintre romantism şi naturalism este situată nuvela *Linişte*. Medicul însingurat care arde cărţile şi se taie cu bisturiul lăsînd să curgă sîngele ce cu prilejul transfuziei nu i-a salvat soţia de la moarte este un caz de sensibilitate maladivă, avînd reale puncte de contact cu ambele curente.

În romanul dintre cele două războaie mondiale realismul a fost dominant, cu nuanţe specifice artei fiecăruia din scriitorii reprezentativi, obiectivîndu-se în „*eposul realist al lui Rebreanu şi Sadoveanu, în realismul de observaţie acută al Hortensiei Papadat-Bengescu ori Camil Petrescu şi realismul clasic al lui G. Călinescu.*[1]

Aspectele naturaliste au coexistat în bună armonie cu realismul în unele din cele mai realizate romane din perioada de după primul război mondial. Astfel, scena sărutării pămîntului din *Ion* corespunde în literatura franceză unui episod similar din *La Terre* a lui Zola. Dar ecourile naturalismului s-au repercutat cu deosebire asupra unor romane astăzi cu totul uitate. În romanele lui Dan Petraşincu, *Monstrul*, *Sîngele* etc., naturalismul face loc freudismului.

Aceasta nu a frînat dezvoltarea romanului românesc care în perioada la care ne referim a atins apogeul:

[1] Al. Piru, *O sută de ani de roman*, în „Viaţa românească", anul X, iunie 1957, p. 174.

„Într-o sută de ani, din care aproape trei sferturi înseamnă doar căutări cu cîteva momente de realizări, romanul românesc a parcurs drumul de secole al marilor literaturi, izbutind să impună literaturii mondiale creații de valoare incontestabilă.[1]

IX. Sămănătorismul și poporanismul

Între curentele din primele decenii ale secolului al XX-lea istoriile noastre literare se ocupă de sămănătorism și poporanism ca de mișcări generate de realitățile noastre social-istorice, fără ecouri din literaturile europene.

La 2 decembrie 1901 apare la București revista „Sămănătorul"[2] sub direcția lui Coșbuc și Vlahuță. După un an, conducerea este preluată de un comitet în frunte cu Ilarie Chendi. Din mai 1905 pînă în octombrie 1906 animatorul revistei a fost N. Iorga, ajutat în munca redacțională de Șt. O. Iosif, M. Sadoveanu, I. Scurtu. După ce Iorga părăsește „Sămănătorul", celor trei redactori existenți li se adaugă D. Anghel și Sandu-Aldea pentru partea literară și G. Murgoci pentru cea științifică. Militantismul naționalist se accentuează din 1908 sub direcția lui Aurel Popovici.

Deși în raport cu existența de aproape un deceniu a revistei („Sămănătorul" își încetează apariția la 27 iunie 1910) direcția lui N. Iorga a fost de scurtă durată, acesta rămîne totuși principalul ideolog al revistei.

Mișcarea generată de Sămănătorul s-a extins și în activitatea altor publicații din primul deceniu al secolului nostru, „Făt-Frumos" din Bîrlad (1904), „Ramuri" din Craiova (1905) etc., primind numele de sămănătorism.

Articolul-program din primul număr al revistei, intitulat *Primele vorbe*, indică o direcție literară patriotică care preconizează pe linia lui Kogălniceanu din *Introducție* la „Dacia literară" orientarea tematicii către faptele glorioase de arme ale strămoșilor.

„Strîngeți-vă laolaltă cîți simțiți în voi dorul de muncă și setea sfîntă de adevăr, umpleți-vă sufletele de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de măreție ale strămoșilor noștri, încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră, apărată cu atîtea jertfe, pentru frumusețile acestui pămînt frămîntat în sîngele atîtor viteji și faceți ca fiecare gînd și fiecare pas al vostru să fie pentru binele și înălțarea neamului româ-

[1] Al. Piru, *O sută de ani de roman*, în „Viața românească", anul X, iunie 1957, p. 174.

[2] Revista numită la apariție „Semănătorul" și-a schimbat titlul, curînd după aceasta, în „Sămănătorul", Anul I (1902), vol. II, nr. 27 din 29 septembrie.

nesc! Suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile bătrînilor de atunci în sufletele tinerimii de azi!"[1].

Sub articolul-program apare poezia *Sămănătorul* a lui A. Vlahuță, în care ideea însămînțării gliei devine simbol al răspîndirii culturii în popor:

Păşeşte-n ţarină sămănătorul
Şi-n brazda neagră, umedă de rouă,
Aruncă-ntr-un noroc viaţa nouă,
Pe care va lega-o viitorul.

Ideea culturalizării apare și în articolul lui Vlahuță *Cărți pentru popor* din numărul 3 al „Sămănătorului". În același timp ideea cultivării tradițiilor, a combaterii inovațiilor literare care nu corespund spiritului poporului nostru, a fost dezvoltată de Coșbuc în articolul *Uniți* din numărul al doilea.

Dar, de la ideea justă a legăturii cu poporul, ideologia revistei alunecă către naționalism și xenofobie. În articolele publicate în „Sămănătorul" între 1903—1906, N. Iorga nu se îndepărtează sensibil de ideile exprimate anterior de Vlahuță și Coșbuc, aceste puncte de vedere fiind subordonate concepției istoricului cu privire la rolul social al artei, pentru care Iorga militase înainte de a fi colaborator al „Sămănătorului". Iorga, socialist în tinerețe, împrumutase de la C. Dobrogeanu-Gherea concepția despre funcția socială a artei pe care își fundamentează ideile sale cu privire la literatură. Directorul „Sămănătorului" neglijează însă aspectele artistice ale acesteia, interesîndu-se, în primul rînd, de militantismul scriitorului pus în serviciul ideologiei revistei. Din această cauză în paginile „Sămănătorului" sînt publicate scrierile unor autori astăzi cu totul uitați, ca: Vasile Pop, Teodor Cercel, Constanța Hodoș etc., istoricul negînd mai tîrziu, după 1920, unele valori autentice ale literaturii noastre, ca: Tudor Arghezi, Calistrat Hogaș, Gala Galaction, Liviu Rebreanu.

Iorga socotea posibilă înfrățirea dintre țărănime și boierimea românească și considera burghezia sătească, pe arendași, ca un factor ostil progresului.

Elementul catalizator în înfrățirea celor două clase îl constituie cultura românească care trebuia răspîndită atît în rîndul moșierimii cît și în popor.

În activitatea de îndrumător literar a lui Iorga eticul și etnicul capătă ascendență asupra esteticului.

Ostil curentelor la modă, ridicîndu-se cu deosebită vehemență împotriva literaturii franceze de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, N. Iorga milita pentru o literatură „sănătoasă" inspirată din viața satului, elogiind factorii principali ai mediu-

[1] „Semănătorul", revistă literară săptămînală, director A. Vlahuță și G. Coșbuc, București, 2 decembrie 1901, p. 1—2.

lui rural: țăranul și boierul pământean, acesta din urmă fiind considerat ca un sprijinitor și sfătuitor al săteanului. Cum bazele acestei alianțe își aveau rădăcinile cu veacuri în urmă, în feudalismul românesc, istoricul preconiza o literatură de idealizare a trecutului, cu boieri patriarhali buni prieteni ai țăranilor, cu arendași și cîrciumari „străini de neam", spoliatori ai plugarilor. În pătrunderea burgheziei orășenești la sate se aflau după Iorga cauzele relelor sociale, moșierimea fiind absolvită de orice răspundere.

Elementele sămănătoriste se găsesc în literatura română sporadic în opera unor scriitori de valoare diferită, de la Octavian Goga, M. Sadoveanu și Șt. O. Iosif la C. Sandu-Aldea.

A fost denumită, cu o formulă curentă, „sentiment al dezrădăcinării", tînjirea intelectualului de origine rurală după satul părăsit, regretul de a fi venit la oraș, ca în *Bătrînii* lui Goga:

De ce m-ați dus de lîngă voi,
De ce m-ați dus de-acasă?
Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

Aceeași vibrație nostalgică constituie substanța lirică a poeziei lui Iosif *Adio*:

Da, mult mai bine ar fi fost
Să fi rămas în sat la noi,
De-ai fi avut și tu un rost,
De-am fi avut pămînt și boi.

Ostilitatea față de oraș, văzut ca un haos al civilizației moderne, se desprinde din unele versuri ale lui Goga publicate în volumul *Din umbra zidurilor.*

Descompunerea morală a celui care a părăsit satul pentru a căuta un mijloc de existență mai lesnicioasă la oraș constituie tema uneia din primele nuvele ale lui M. Sadoveanu: *Ion Ursu.* Plecînd din sat, la îndemnul preotului Tănase, care întreținea legături cu femeia sa, Ion Ursu se angajează ca muncitor la Atelierele C.F.R. — Pașcani, în mediul cărora îl pîndește alcoolismul și dezagregarea lentă a voinței. Admirația nelimitată față de trecut, idealizarea vieții patriarhale apar în poeziile *Cronicarii* și *Boierii* de Șt. O. Iosif, în *Bătrînii* lui Emil Gîrleanu sau în romanul *Două neamuri* de C. Sandu-Aldea, ca și elogiul răzeșimii păstrătoare a tradițiilor străbune în nuvela lui Gîrleanu *Nucul lui Odobac.*

Unele din caracterele literaturii sămănătoriste: paseismul, tematica istorică, antiteza (sat, oraș) constituie și trăsături ale romantismului. Curent ideologic autohton, sămănătorismul rămîne sub aspectul esteticoliterar tributar romantismului în cea mai mare parte a lui, căci concepția lui Iorga despre literatură este deficitară tocmai din acest punct de vedere.

Unii critici literari au apropiat pînă la confuzie poporanismul de sămănătorism. E. Lovinescu, de pildă, îngloba în noţiunea de sămănătorism şi poporanismul, distincţia fiind determinată numai de poziţia pe care o adoptă fiecare dintre ele faţă de timp, sămănătorismul privind către trecut, iar poporanismul fiind, dacă nu revoluţionar, cel puţin futurist[1].

Formulate pentru prima oară de C. Stere, în paginile „Evenimentului" din Iaşi, în 1893, apoi, în acelaşi an, în „Adevărul" şi, în 1894, în „Evenimentul literar", ideile poporaniste au fost răspîndite şi prin alte publicaţii de orientare democrată, socialistă.

Atît în seria de articole din „Evenimentul" intitulată: *Socialiştii şi mişcarea naţională,* semnate cu pseudonimul C. Scorţescu, cît şi în cele din „Adevărul", publicate sub titlul *Din notiţele unui observator ipohondric,* sau în cele din „Evenimentul literar", semnate C. Şărcăleanu, Constantin Stere pledează pentru poporanism, prin care înţelegea servirea intereselor concrete ale maselor populare.

Ideologia poporanistă este definită în articolul *Poporanismul,* publicat de C. Stere în „Evenimentul literar" nr. 15, din 28 martie 1894, în care ideea fundamentală este cea a slujirii poporului, a ridicării lui sociale şi culturale. Asemenea teorii în care rolul conducător al proletariatului era ignorat, acesta fiind confundat cu masa indistinctă şi neomogenă a poporului, au îndeplinit un rol dizolvant între anii 1893—1896, uşurînd trecerea, în 1899, în partidul liberal a unor conducători ai mişcării socialiste, ca C. Mille şi V. G. Morţun, fenomen cunoscut sub denumirea de „trădarea generoşilor".

La 15 noiembrie 1905 apare la Galaţi revista „Curentul nou", sub direcţia lui H. Sanielevici. La această publicaţie colaborează G. Ibrăileanu, în primul număr, cu un capitol din *Spiritul critic în cultura românească.* În numărul al doilea, în articolul *Doi critici şi mai mulţi scriitori,* viitorul secretar de redacţie al „Vieţii româneşti" apără pe Sadoveanu acuzat de Sanielevici ca promotor al unei literaturi imorale, bazată pe adulter, beţie, omor.

O dată cu „Viaţa românească" (Iaşi, 1 martie 1906) poporanismul trece de la faza lui politică la cea literară. Revista este condusă la început de Constantin Stere şi Paul Bujor. Acesta din urmă este înlocuit în 1907 cu doctorul I. Cantacuzino. Stere răspunde de partea politică a revistei, Bujor, apoi doctorul Cantacuzino de cea ştiinţifică, iar Ibrăileanu, „secretarul de redacţie", rămas totdeauna discret, în umbra anonimatului, de partea literară. Titlul publicaţiei aminteşte pe cel al „Daciei literare", căutînd să fie o oglindă a realităţilor naţionale, negînd acest drept „Sămănătorului", care se considera, de asemenea, un descendent al revistei lui Kogălniceanu.

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* IV, *Evoluţia prozei literare,* Bucureşti, Editura „Ancora", 1928, p. 40.

Teoriile narodnice ale lui Stere sînt reluate în paginile „Vieţii româneşti". Astfel, în studiul *Social-democratism sau poporanism*, publicat în mai multe numere ale revistei din anii 1907—1908, se arată caracterul agrar al ţării noastre, deci imposibilitatea dezvoltării proletariatului. Din această cauză, aplicarea programului social-democrat nu este după Stere posibilă, impunîndu-se în consecinţă înlocuirea lui cu programul poporanist[1].

O sinteză a ideologiei poporaniste este însă realizată în articolul-program din primul număr al revistei, intitulat *Către cetitori* şi semnat „Viaţa românească". Articolul cuprinde, formulate lapidar, principalele teze poporaniste.[2] Ruptura dintre clasele posedante şi popor, prin care trebuie să înţelegem de fapt ţărănimea, şi necesitatea ridicării prin cultură a acestuia constituie axa conducătoare a articolului la care trebuie adiţionată ca o idee fundamentală a „Vieţii româneşti", aparţinînd lui Ibrăileanu, aceea a specificului naţional, prin care criticul ieşean înţelege nota distinctivă pe care poporul român o aduce în concertul spiritual al celorlalte popoare ale lumii. Ideea este reluată şi în *Caracterul specific în literatură* publicat la Miscellanea (nr. 2 din februarie 1923) şi în articolul lui G. Ibrăileanu din nr. 2, februarie 1925, intitulat *Influenţe străine şi realităţi naţionale:*

„O cultură «naţională» de un caracter specific nu se va naşte decît atunci cînd masele mari populare, adevărat româneşti, vor lua parte şi la formarea şi aprecierea valorilor culturale — limba literară, literatură, forme de viaţă etc. şi acest lucru nu se va întîmpla decît atunci cînd, prin cultură, viaţă politică mai largă şi ridicarea economică, ţărănimea va căpăta în stat valoarea socială proporţională cu valoarea sa numerică, economică, morală şi naţională, cînd vom fi un popor, cînd toate clasele sociale vor fi ale aceluiaşi popor, cînd trecerea de la vîrful la baza piramidei sociale se va face pe nesimţite.

Atunci, luînd parte la viaţa culturală, tot poporul românesc, adevăratul popor românesc, vom putea avea o cultură naţională, dînd în armonia culturii europene răsunetul sufletului nostru".

În articolul-program pe care l-am citat, ideologia politică şi concepţia estetică sînt contopite indistinct, articolul fiind redactat, după toate probabilităţile, de G. Ibrăileanu. De fapt, în întreaga activitate a „Vieţii româneşti" se impune distincţia dintre poporanismul politic al lui Constantin Stere şi poporanismul literar al lui G. Ibrăileanu.

Poporanismul, concepţie predominant politică în articolele publicate de C. Stere şi G. Ibrăileanu înainte de 1900, se divide după acest an în două direcţii: poporanismul lui C. Stere antisocialist şi poporanismul

---

[1] D. Micu, *Istoria literaturii române*, vol. I. 1900—1918, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1964, p. 40—41.

[2] „Viaţa românească", Revistă literară şi ştiinţifică, anul I, vol. I, Iaşi, 1906 *(Către cetitori)*, p. 6.

lui G. Ibrăileanu antifeudal, ambele negînd dezvoltarea capitalistă a României.[1]

Ca și în cazul sămănătorismului, și în cel al poporanismului se pune problema dacă mișcarea din jurul „Vieții românești" este un curent literar sau nu. Iată răspunsul pe care îl dă D. Micu la această întrebare:

„În această situație putem oare vorbi despre un curent poporanist în literatura română? Cei dintîi care îi tăgăduiesc existența sînt chiar conducătorii „Vieții românești". Nimic n-au contestat Ibrăileanu și adepții săi mai îndîrjit decît afirmația adversarilor că revista ar fi organul unei școli sau al unui curent. Școala poporanistă, ziceau ei, nu există"[2].

Cu toate acestea, particularitățile doctrinei poporaniste și-au imprimat pecetea asupra unor lucrări literare. Tipic poporanistă este nuvela lui Jean Bart *Datorii uitate*, a cărei temă are ca punct de plecare ideea narodnică a datoriei intelectualului de a merge în mijlocul poporului pentru a cunoaște greutățile în care se zbate și a contribui la ridicarea lui.

Profesorul brăilean Petre Corbu, originar dintr-un sat din nordul Moldovei, se întîlnește cu un grup de consăteni cărora li se promisese pămînt în Dobrogea. Dezamăgiți, neprimind nimic, refuzîndu-li-se orice ajutor pentru a se întoarce acasă, se tîrăsc pe străzile orașului dunărean, flămînzi și osteniți. Cuprins de remușcări, Petre Corbu, după ce încearcă zadarnic o colectă publică, sacrifică modestele economii ale familiei pentru a le cumpăra bilete de tren.

Poporanist este și Spiridon Popescu în *Moș Gheorghe la Expoziție*, narațiune fără vigoare epică, dar realizînd, prin intermediul eroului, critica realităților sociale românești din 1906, an în care Carol I își sărbătorea 40 de ani de domnie. Contactul cu orașul îl dezamăgește pe Moș Gheorghe și îi aprinde dorința de a se întoarce, înțelept, la gospodăria lui de la țară.

În *Rătăcirea de la Stoborăni*, răscoala țăranilor din 1907 este privită ca o aberație, ca o „rătăcire", deși scenele de violență sînt sugestive.

Gala Galaction în *Ad virginem redeuntem* (Către fecioara care se întoarce) propagă ideea necesității ca intelectualul să fie prezent în mijlocul țărănimii. Credința într-un Mesia răzbunător din *Clăcașii* lui Goga nu e străină de concepția narodnică a „eroilor" activi în contrast cu gloata pasivă.

Aceste cîteva elemente risipite în operele unor scriitori nu pot constitui un curent. „Viața românească" a cărei existență s-a întins pe cîteva decenii (1906—1916, prima serie; 1920—1940 a doua serie) a grupat în jurul ei valorile de primul rang ale scrisului românesc, fără a le impune obligativitatea unei concepții estetice:

---

[1] D. Micu, *op. cit.*, p. 42—43.
[2] *Ibidem*, p. 44.

„Colaboratorii noştri, prozatori şi poeţi, ei fac parte din şcoli fără să vrea. Unii sînt romantici, alţii realişti, alţii simbolişti, toţi mai mult sau mai puţin poporanişti, pentru că au sufletul românesc şi pentru că atunci cînd vorbesc de ţărani, nu-şi arată caninii rînjind cu ură şi dispreţ"[1].

Colaboratorii „Vieţii româneşti" de la I. L. Caragiale la Tudor Arghezi, de la Sadoveanu şi Calistrat Hogaş la Hortensia Papadat-Bengescu şi Gib Mihăescu, de la G. Topîrceanu la Al. Philippide şi-au inserat operele în coloanele „Vieţii româneşti" sub semnul unui ideal mai înalt decît măruntele interese ale grupărilor politice sau programele efemere ale şcolilor literare.

X. Simbolismul

De la primele elemente simboliste introduse în poezia noastră de Alexandru Macedonski, colaborator la revista „La Wallonie" din Liège a lui Albert Mockel, una din primele publicaţii ale simbolismului european şi teoretizate în articole ca *Poezia viitorului* („Literatorul", nr. 2, 1892), *În pragul secolului* („Literatorul", nr. 1, 1899) etc., noul curent a urmat o cale ascendentă.

„Vieaţa nouă" a lui Ovid Densusianu, apărută în februarie 1905, marchează o nouă etapă în evoluţia simbolismului românesc.

Densusianu militează în plină epocă sămănătoristă pentru o poezie de factură orăşenească, susţinînd necesitatea oglindirii în literatură a vieţii citadine cel puţin într-o măsură egală cu cea rustică:

„Greşala celor care nu găsesc nimic poetic în lumea oraşelor e că nu recunosc altă poezie decît cea din mediul rustic; după ei numai acest mediu ar avea darul să inspire. Dar poezia nu e numai unde o caută unii, nu e privilegiul cutării părţi de pe pămînt, ea nu cunoaşte localizările. Deci pentru ce ar lipsi din oraşe? Nu au şi ele armonii de linii, varietăţi de colori, feerii de lumină — minunate feerii ce înfloresc cînd coboară umbrele serii — nu au grădini ce încîntă cu aleile în şerpuiri graţioase, cu arborii şi florile cele mai rare, cu jocurile capricioase de ape, nu au monumente de artă care, pe lîngă admiraţia pentru cei care le-au înălţat, trezesc în noi nenumărate amintiri, ne evocă viaţa celor de altădată, gîndurile şi faptele lor, luminînd din depărtări pe ale noastre?"[2]

După Densusianu, cultura modernă ne conduce imperios către intelectualizare. Doctrinarul *„Vieţii noi"* combătea limitarea liricii numai la erotică, el cerea abordarea problemelor multiple care frămîntă sufletul uman.

---

[1] Apud D. Micu, *op. cit.*, p. 44.

[2] Ovid Densusianu, *Sufletul latîn şi literatura nouă*, II, Bucureşti, Editura Casa şcoalelor, 1922, p. 8—9.

Lărgirea sferei noțiunii de simbolism de către Ovid Densusianu înseamnă de fapt o îndepărtare de la doctrina unei poezii postromantice, care irumpe dintr-o sensibilitate maladivă cu înclinații către muzicalitate, melancolie, monotonie apăsătoare a vieții, uneori macabru. *„În locul simbolismului interiorizat, preocupat de explorarea zonelor de umbră și mister ale spiritului, de exprimarea pe cale de sugestie muzicală a «corespondențelor» secrete din univers, a legăturilor ascunse dintre suflet și natură, adică în locul simbolismului propriu-zis, pe care îl dezvăluia cititorilor și ascultătorilor el însuși, cînd înfățișa poezia franceză nouă, Ovid Densusianu propunea un altul derivat din acesta, dar îndepărtîndu-se de el pînă la contrazicere, riscînd să nu păstreze din curentul de origine decît numele, un simbolism expansiv, dinamic, optimist, de fapt (ca tendință generală) un romantism activ cu implicații sociale."*[1]

Lidia Bote, realizînd o trecere în revistă a temelor simbolismului românesc, o găsește utilă pentru prezentarea configurației generale a curentului.[2]

Poezia simbolistă cultivă, ca și cea romantică, singurătatea, izolarea. Este însă o izolare diferită de cea a lui Byron și Vigny. Simboliștii resimt singurătatea ca o apăsare și o însoțesc de dorința evaziunii. Alcoolul, țigara sînt mijloace de a te sustrage cotidianului. Aspirațiile nesatisfăcute, ratările, înfrîngerile morale deșteaptă nostalgia și regretul și generează melancolia. Monotonia zilelor pluvioase de toamnă și zăpușeala celor estivale, interminabile, sugerează speranțele învinse și produc anxietatea sau spleenul.

Dorința de a evada se obiectivează în imensitatea mișcătoare a mării, curînd banalizată de o excesivă utilizare. Parfumurile, beția olfactivă, intoxicarea cu esențe exotice, cu stupefiante, constituie o altă evadare din lumea fenomenală în „paradisurile artificiale". Muzica transportă nu mai puțin pe poetul simbolist într-o țară de vis. Visul rămîne la simboliști în bună tradiție romantică, o constantă, un factor comun.

Departe de a fi o mișcare literară uniformă sub raportul concepției estetice, simbolismul se divide în grupări uneori opuse una alteia. Astfel, evaziunii din realitate la care ne-am referit mai sus i se opune spiritul militant al lui Rimbaud care a susținut Comuna din Paris, sau al flamandului Emile Verhaeren, militant socialist. Protestatar este și Apollinaire, iar Stuart Merill, Francis Jammes etc. și-au închinat unele versuri muncii creatoare, constructive.[3]

---

[1] *Poeții de la „Viața nouă"* (Studiu introductiv de D. Micu), București, Editura pentru literatură, 1968, p. IX.

[2] Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, VI (Temele simbolismului), București, Editura pentru literatură, 1966, p. 332.

[3] Dumitru Micu, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea (1900—1916)*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 202—204.

Iubirea simboliștilor români este o iubire abstractă, pentru o ființă clorotică, imaterială, de aici lipsa de senzualism a poeziei simboliste, dar și ironizarea acestei atitudini (Ion Minulescu).

Ca o excepție care confirmă regula, Minulescu cultivă senzualismul, declarat cu grandilocvență *(Celei care minte, Romanță fără muzică* etc.). Emotivitatea simbolistă se revarsă cu profuziune ca dintr-un corn al abundenței asupra mediului ambiant. Interioarele, mobilele beneficiază de această emanație de lirism.

Poetul simbolist e un om cu nervi, un nevrozat (Rollinat, Bacovia), dar și un vitalist, ca o reacție împotriva otrăvirii lente, a narcotizării care imunizează.

Interioarele insalubre, ftizia (cîntată de Laforgue în literatura franceză) sînt frecvente la simboliștii români. Macabrul lui Maurice Rollinat, frecvent în unele poezii din *Nevroze*, ca *Vaporul morții*, *Năluca crimei* etc., este tratat tangențial de către simboliștii români.

Aparițiile fugare, enigmatice, oamenii izolați întîlniți pe stradă, care se îndreaptă către un destin necunoscut, sosirea corăbiilor în port întreține în poezia simbolistă o atmosferă de mister, care nu depășește însă pe cea a unor romantici ca E.T.A. Hoffmann, E. A. Poe.

Caracterul citadin al simbolismului european se reflectă și în literatura noastră: *„Nu era numaidecît nevoie să citești* — spune Lidia Bote — *pe Verlaine, pe Laforgue sau „Bruges la Morte" de Rodenbach, ca să fii uneori copleșit de tristețea vechilor mahalale și tîrguri de provincie românești, unde poetul simbolist român, intelectual declasat, adesea semiproletar, a vegetat. Melancolia sa este de multe ori autentică și acest mediu urban, trist, monoton, depresiv, murdar a produs-o și a întreținut-o în chip incontestabil"*[1].

Natura simboliștilor nu este luxuriantă, somptuoasă ca aceea a romanticilor, ea are conturul imprecis al peisajelor impresioniste, totul e scăldat într-o lumină difuză, într-o aură transparentă, proiecție a personalității poetului. Dacă natura romantică era dominată de arbori, la simboliști sînt frecvente emanațiile suave ale florilor. Acestea, lipsite de contur, viețuiesc prin puterea de narcoză a esenței. În directă legătură cu emanațiile florilor, parcurile somptuoase cu havuzuri simbolizează rafinamentul citadin pe care Anghel l-a preluat de la Samain. Dintre anotimpuri sînt cîntate de simboliști cele care sugerează melancolia: toamna și iarna, dar și monotonia apăsătoare a zilelor lungi de vară (Bacovia: *Cuptor*).

Elementele sociale nu lipsesc din simbolism. Mizeria proletară a orașelor stimulează revolta împotriva *„hidosului burghez"*[2] care închide *„case de fier în case de zid"*[3]. Elementele sociale nu sînt însă nici predominante, nici caracteristice pentru simbolism.

---

[1] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 415.

[2] G. V. Bacovia, *Scrieri alese*, București, Editura pentru literatură, 1961 *(Serenada muncitorului)*, p. 75.

[3] *Ibidem (Nocturnă)*, p. 45.

Apărut în condiţii sociale asemănătoare celui francez, simbolismul românesc este rezultatul unor factori ca: refluxul mişcării muncitoreşti care a culminat în 1899 cu „trădarea generoşilor", ecourile literaturii franceze din acel timp pe care cei mai mulţi scriitori ai epocii şi-au asimilat-o organic şi temperamentul de o sensibilitate excesivă al unor poeţi.

Caracterul labil al conceptelor relative la curentele literare, înrudirile, apropierile dintre ele contribuie, în cazul simbolismului românesc, la cuprinderea sub această denumire a unui număr variabil de poeţi. Astfel, G. Călinescu[1] se ocupa la acest capitol de opera lui Ştefan Petică, Iuliu C. Săvescu, D. Anghel, Ion Minulescu. N. Davidescu, Eugeniu Ştefănescu-Est, Al. T. Stamatiad, Emil Isac, Elena Farago, Mihai Cruceanu, N. Budurescu, I. M. Raşcu, G. V. Bacovia, Barbu Nemţeanu, D. Iacobescu, M. Săulescu, Luca I. Caragiale. Ca o dovadă a elasticităţii termenului, capitolul *Tradiţionaliştii. Momentul 1923*, din lucrarea la care ne referim[2] poartă subtitlul *Autohtonizarea simbolismului. Poezia roadelor*, figurînd aici poeţi ca Ion Pillat, B. Fundoianu, Ilarie Voronca etc. Lidia Bote, într-o antologie publicată în anul 1968[3], găseşte nu mai puţin de patruzeci şi doi de poeţi simbolişti, printre care şi pe Demostene Botez, considerat modernist de G. Călinescu.[4]

Trecerea în revistă a cîtorva dintre poeţii presimbolişti cu notele lor distinctive urmăreşte reliefarea etapelor evolutive şi a aspectelor semnificative ale simbolismului românesc.

Printre precursori, alături de Alexandru Macedonski, este şi Traian Demetrescu (Tradem) de care Bacovia pomeneşte în poezia *Amurg:*

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem.

Fiu de negustor craiovean, ftizic, mort în 1896 în vîrstă de 30 de ani, Traian Demetrescu, pătruns de idei socialiste, îşi manifestă în versuri simpatia pentru dezmoşteniţii vieţii, anticipînd simbolismul sub latura bacoviană, creînd acea atmosferă de dezolare, de pustiu, specifică autorului *Scînteilor galbene*. Peisajul autumnal sau ivernal este însă rural, deosebindu-se prin aceasta de cel al burgului provincial, dominant în poezia lui Bacovia:

Cîrduri, cîrduri, ciori de toamnă
Pleacă . . .
Desfrunzite crengi de arbori
De sub vifor se apleacă . . .

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 605—632.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 773.

[3] Lidia Bote, *Antologia poeziei simboliste româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 715, 736.

Cîrduri, cîrduri, ciori de toamnă
Pleacă...
Boi și vaci, cu răget umplu
Valea
Ceața peste deal s-așterne
Cum pe sufletul meu jalea...
Boi și vaci, cu răget umplu
Valea...
Ninge! Ninge! Alb e satul...
Ninge!
Ca un cîntec de iubire
Soarele în nori se stinge...
Ninge! Ninge!... Alb e satul...
Ninge!...

(Simfonie de toamnă)

Crescut în cenaclul lui Macedonski, Ștefan Petică „*e întîiul simbolist declarat*" — cum se exprimă G. Călinescu.[1] În poezia lui Petică găsim notele distinctive ale acestui curent:

— beția olfactivă

Parfum din flori pălite și uitate,
Poemă tăinuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ți voluptate
În seara singuratecă și pală
Parfum din flori pălite și uitate.

(Cînd vioarele tăcură, XII)

— acordurile muzicale

Acorduri murmurate de negre pianine
Atinse-ncet și dulce de mîini ce-au tresărit
Sub visul care, palid, o clipă-a răsărit
Sunt lacrimi neștiute în tainice suspine.

(Cînd vioarele tăcură, IX)

Sunetele tremurătoare ale viorii îi pătrund în suflet asemenea lui Verlaine:

Vioarele tăcură. O notă, cea din urmă
Ce plînge răzlețită pe strunele -nvechite
Și-n noaptea solitară, o, cîntul ce se curmă
Pe visurile stinse din suflete-ostenite

(Cînd vioarele tăcură, I)

Femeile întrevăzute de Petică, suave și imateriale, au paloarea madonelor botticelliene.

În tradiția lui Verlaine, dar și a lui Samain,. Petică cîntă parcurile stilizate, plînsul fîntînilor arteziene.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 606.

Cel care în poezia română face elogiul efluviilor parfumate ale florilor este Dimitrie Anghel, simbolist prin aceasta, dar clasic prin factura sonoră și claritatea versurilor.

Culegerea *În grădină*, sub influența lui Mallarmé și parțial a lui Baudelaire, care cîntă, însă, de preferință, miasmele, este o monografie a parfumurilor florale:

Miresme dulci de flori mă-mbată și
mă alintă gînduri blînde...
Ce iertător și bun ți-e gîndul în preajma
florilor plăpînde!
Rîd în grădină: flori de nalbă și albe flori
de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de
fluturi de argint.

Grădinile publice cu havuzuri, statui, lebede și păuni sînt la Dimitrie Anghel un ecou al poeziei lui Samain, dar și rezultatul direct al contemplării parcurilor din Paris și, în primul rînd, a grădinii Luxembourg *(În Luxemburg)*.

Direcțiile principale ale simbolismului românesc sînt reprezentate însă de I. Minulescu și G. V. Bacovia.

Sonoritatea, grandilocvența versurilor minulesciene nu contravin atmosferei vaporoase, vagului, impreciziunii simboliste. Sentimentul misterului e întreținut permanent de mistica numerelor, cifra trei predominînd ca simbol al dezlegării tuturor tainelor:

Mi-am zis
Voi scrie trei romanțe...
Și-n trei romanțe-mi voi închide,
Ca-n trei sicriuri de aramă, trei morți iubiți
Trei clipe reci
Ce-mi stau în suflet împietrite
Ca trei luceferi stinși pe veci,
Uitați în haos,
Ca pe-o cracă de chiparos trei crisalide...

(Romanța celor trei romanțe)

sau:

Răsună-n poarta veche trei lovituri
Ce par
Trei nențelese vorbe desprinse dintr-un vers...
Răsună-n poarta veche trei lovituri
Ce par
Trei nențelese versuri din noul calendar!...

(Romanța morții)

Același simbolism numeric reapare și în alte poezii, constituind o axă a lirismului minulescian: *Romanța celor trei galere*, *Romanța celor trei corăbii* etc.

Dorința de evaziune, nostalgia depărtărilor, exotismul sînt aspectele dominante ale poeziei minulesciene sugerate și prin nume proprii sonore ca: Bassora, Ecbatana, Cordoba.

Nota specifică a poeziei minulesciene este însă autopersiflarea, ironizarea propriei ținute sentimentale:

Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mîine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert,
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată!...

(Celei care minte)

Contrastul inedit, caracterul teatral, declamatoriu, al versurilor generează comicul, unic în lirica noastră erotică.

Simbolismul numeric al lui Minulescu este înlocuit la Bacovia de un cromatism sumbru, în care predomină culorile dezolante, funerare:

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete —
Orașul tot e violet.

(Amurg violet)

Sentimentul de apăsătoare tristețe este sugerat de imaginea sicrielor în care impresiile de culoare și substanță se contopesc într-o unică stare de spirit:

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

(Plumb)

Atmosfera funerară e deplină în *Negru:*

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Bacovia este poetul orașului de provincie, măcinat de ploi și copleșit de ninsori, toropit de arșițele estivale, al orașului cu piețe

pustii a căror liniște, rar întreruptă, devine un simbol al singurătății dezolante:

Răsuna din margini de tîrg
Un bangăt puternic de armă;
E toamnă... metalic s-aud
Gorniștii, în fund, la cazarmă.

S-aude și-un clopot de școală,
E vînt, și-i pustiu, dimineață;
Hîrtii și cu frunze, de-a valma,
Fac roată-n vîrteje, pe-o piață.

(Toamnă)

Apariția unor trecători izolați pe străzile unde vîntul se joacă cu frunzele îngălbenite intensifică obsedanta monotonie:

Prin tîrgu-nvăluit de sărăcie,
Am întîlnit un popă, un soldat...
De-acum pe cărți voi adormi uitat,
Pierdut într-o provincie pustie.

(Plumb de toamnă)

Atmosfera provincială e întregită de concertul fanfarei din grădina publică *(Fanfara)* sau de tristețea sălilor liceului *(Liceu)*. Ecourile muzicale din poezia lui Bacovia nu sînt serafice, ci lugubre. Poetul ascultă la o fereastră marșul funebru al lui Chopin cîntat de o violonistă blondă, acompaniată la pian de o brună despletită *(Marș funebru)*. Ploile interminabile îl duc cu gîndul la preistoricele locuințe lacustre *(Lacustră)*. Prin orașul inundat de diluviul autumnal se aud tușind fete ftizice. Poetul se alcoolizează în crîșme sordide, întorcîndu-se acasă toropit de băutură ca Edgar Poe și Verlaine sau se izolează în singurătatea odăii sale *(Singur)*, ori caută apropierea discretă a femeii iubite *(Melancolie, Nevroză)*.

Melancolia provincială din unele poezii ale lui Demostene Botez, cîntecul obsedant al caterincii, tristețile duminicale, care fac din Iași un „Bruges la Morte" a lui Georges Rodenbach, creează premisele încadrării acestui poet printre simboliști, așa cum a procedat Lidia Bote[1].

Un poet al nevrozelor lui Rollinat, al nervilor bacovieni *(Nevroză)*, al plictisului duminical *(Eternă duminică)* și al monotoniei provinciale *(Desemn în provincie)* este și N. Davidescu, debutant, în 1907, la „Viața nouă".

[1] Lidia Bote, *Antologia poeziei simboliste românești*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 463—476.

Mizeria tîrgului înecat în noroaie este surprinsă şi de B. Fundoianu:

> În tîrg miroase-a ploaie, a toamnă şi a fîn
> Vîntul nisip aduce, fierbinte în plămîn,
> şi fetele aşteaptă în uliţa murdară,
> tăcerea care cade în fiecare seară,
> şi factorul cu gluga pe cap, greoi şi surd.
>
> Căruţe fugărite de ploaie au trecut
> şi liniştea în lucruri de mult mucegăieşte
> În case oameni simpli vorbesc pe ovreieşte.

Fundoianu cîntă şi solitudinea grădinilor desfrunzite, populate doar de personaje mitologice:

> Castanii simpli, peste bănci de parc,
> lipesc cu palma mărci de-alamă late;
> tăcerea udă, s-a culcat pe spate,
> şi-un Cupidon, ciupit de timp, c-un arc,
> aruncă ofticos şi paralitic
> apa ascunsă-n mădularul mitic.
>
> *(Provincie)*

Părăsind elogierea, în stilul lui Samain, a parcurilor pariziene, Ion Pillat le înlocuieşte cu decorul rustic al locurilor natale *(Pe Argeş în sus)*. Lunca Argeşului şi Parcul Goleştilor se substituie grădinii Luxembourg, cîntată şi de Pillat. Strămoşii poetului veghează, dincolo de mormînt, ca nişte umbre tutelare *(Ctitorii, Florica, Mormîntul)*.

Parfumurile ameţitoare, toxice ale crinilor cîntaţi şi de Macedonski *(În crini e beţia cea rară)* sînt înlocuite cu aromele reconfortante ale roadelor:

> Tot mai miroase via a tămîios şi coarnă,
> Mustos a piersici coapte şi crud a foi de nuc...
> Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc,
> Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?
>
> *(În vie)*

Ca şi beţia olfactivă, produsă prin inhalarea esenţelor florale puternice, descoperirea comorii de fructe, claustrată în vechea cămară, dă poetului senzaţii unice de prospeţime carnală multicoloră, de rafinate arome vegetale:

> Mă prinde amintirea în vînătul ei fum,
> Prin care cresc pe poliţi şi rafturi ca pe ruguri,

Arzînd în umbră, piersici de jar și-albaștri struguri
Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum.
Șovăitor ca robul ce calcă o comoară
Din basmul cu o mie și una nopți, mă-nchin:
Văd pepeni verzi — smaragde cu miezul de rubin —
Și tămîioșii galbeni ca soarele de vară.

(Cămara de fructe)

Încadrarea unor poeți ca Demostene Botez și Ion Pillat printre simboliști, cel puțin sub anumite aspecte ale operei lor, luminează o dată în plus realitatea valențelor multiple ale operei literare, cu deosebire ale poeziei lirice.

Bogăția sugestivă, suavitatea, muzicalitatea, rafinamentul artistic ale poeziei simboliste cer nu numai o sensibilitate aptă să pătrundă în lumea esențelor, a corespondențelor tainice, dar și o inițiere prealabilă.

XI. Curentele de avangardă

Fără a genera o mișcare literară de amploare, ideile estetice care au dus la apariția dadaismului nu pot fi ignorate. Teribilismul, atitudinea de frondă împotriva gustului comun, a convenției sînt cultivate cu emfază. Dadaiștii duc nihilismul pînă la negarea propriului lor curent pentru a nu cădea într-o nouă convenție. În 1922, la Weimar, într-o conferință, Tristan Tzara declara: *„Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sînt eu".*[1]

Examinînd ideile estetice ale dadaiștilor, G. Călinescu ajunge la următoarele concluzii: *„abuzul noțiunii de «artă» împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur, fără intervenția spiritului nostru, nu dă nimic; totuși din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.*

Deci concluzia moderată a dadaismului (...) este de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului spre a le continua cu spiritul".[2]

---

[1] Apud G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 18.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 19.

În realitate, dadaiștii n-au scos niciodată cuvintele din pălărie pentru a crea poeme, ci au asociat în mod conștient noțiunile pentru a da iluzia hazardului. Pe această tehnică este fundată poezia lui Tzara:

La Chanson d-un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

(Cîntecul unui dadaist
care nu era nici vesel nici trist
și iubea o biciclistă
care nu era nici veselă nici tristă

dar soțul, în ziua de anul nou,
știa totul și într-o criză
trimise la vatican
cele două corpuri în trei valize.)

Călinescu demonstrează coerența structurilor logice ale poeziei dragoste, gelozie, crimă pasională[1].

Poeziile românești ale lui Tristan Tzara scrise între 1912 și 1915 sînt simboliste, evocînd spleenul provincial, monotonia obsedantă a duminicilor etc.

Numeroase publicații avînd caracter dadaist, suprarealist au circulat în cercuri închise după primul război mondial („Contimporanul". „75 H.P.", „Punct", „Integral", „Urmuz", „Unu"). Dintre toate acestea „Unu" este cea mai înverșunată în susținerea noilor idei. În primul număr, din aprilie 1928, apare poezia dadaistă a lui Sașa Pană intitulată *Manifest:*

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f. — radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes

1. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 20—21.

arghezi
brîncuș
theo van doesburg
uraaaa, uraaaaaa, uraaaaaaa[1]

Revista cultivă în egală măsură și suprarealismul. În căutarea automatismelor, Saşa Pană apelează la un dement autentic de la Mărcuța Nouă, Petre Popescu Poetul sau, prescurtat P.P.P., despre care relatează:

„Versurile erau violete datorită faptului că muia creionul în gură și lua violetul pe limbă. Scoase 147 caete și carneţele de felurite dimensiuni și titluri: «Din desperare», «Epigrame», «Poeme eroice»... aveau copertă albastră și pe ultima față scria cu litere compacte: «Toate exemplarele vor fi scrise de mîna însăși a autorului Petre Popescu Poetul. Reproducerea oprită.» Titlurile poeziilor subliniate cu negrul chibritelor consumate. Reproduc cîteva versuri — înfruntînd consecinţele — numai pentru a nu se bănui că P.P.P. e rodul imaginaţiei subsemnatului sau un ins lipsit de talent:

Unui procuror general
La curte nu s-a dus un an complet
Căci avea la casele lui parchet.

Cugetare

Pămîntu-i o carte
D-zeu a fost zeţar,
Iară omul e în carte
O greșeală de tipar"[2].

Moldov imită pe Urmuz a cărui sinucidere este relatată cu lux de amănunte în nr. 30 din octombrie 1930 al revistei, reproducîndu-se toate documentele referitoare la acest fapt, de la știrile din ziare pînă la procesul-verbal al comisarului de poliție și dosarul Institutului medico-legal unde a fost făcută autopsia cadavrului.

Deși, așa cum afirmă G. Călinescu[3], suprarealismul românesc este prin Urmuz anterior celui francez și independent de acesta, manifestările suprarealiste în literatura noastră sînt izolate.

Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, fiul unui medic din Curtea-de-Argeș, magistrat, apoi grefier la Curtea de Casație, pentru a-și distra frații și surorile compunea niște false automatisme, fundamental deosebite de delirul paranoicilor și divagațiile onirice pe care le studia André Breton.

---

[1] „Unu", avantgardă literară, nr. 1, aprilie, 1928, p. 1.
[2] „Unu", avantgardă literară, nr. 1, aprilie, 1928, p. 2.
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 804.

Pîlnia și Stamate, roman în patru părți, parodiază aspectele descriptive din romanele tradiționale și face calambururi bazate pe sensul dublu al unor cuvinte:

„În față, salonul somptuos al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude.... O masă fără picioare, la mijloc bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mînă o sintaxă și. . . . .20 de bani bacșiș. . . .Restul nu prezintă nici o importanță. . . .Trebuiește însă reținut că această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară decît prin ajutorul unui tub prin care uneori ese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere, ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir infinit de bame uscate alături de Autocosmosul infinit și inutil".[1]

Masa fără picioare, bazată însă pe calcule și probabilități, un vas care conține nu o esență aromată, ci esența kantiană a „lucrului în sine", doi oameni care coboară nu pe scară, ci din maimuță fac evidentă logica intenționat absurdă a autorului, care substituie unei noțiuni comune un concept științific.

Urmuz a compus și o fabulă, *Cronicarii*, respectînd normele speciei, dar lipsită de logică:

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaj,
Neștiind că Aristotel
Nu văzuse ostropel.
«Galileu! O, Galileu!»,
Strigă el atunci mereu,
«Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi».
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: Sarafoff
Servește-te de cartof.
Morala:
Pelicanul sau babița[2].

---

[1] U r m u z, *Pîlnia și Stamate*, Roman în patru părți, Urmuz, Colecția Ed. „Unu", Ediție făcută de Saşa Pană, București, 1930, p. 9.

[2] U r m u z, *Cronicarii*, Fabulă, Urmuz, colecția Ed. „Unu", Ediție făcută de Saşa Pană, București, 1930, p. 45.

În paginile revistei „Unu", Moldov a încercat, fără rezultat, să imite pe Urmuz:

„Smaie este un tip compus din: ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

. . . . . .

Doarme pe 21 de ouă de rață într-un canal al unei tăbăcării, căci mirosul pieilor tăbăcite îi gîdilă nările, impresionîndu-l foarte plăcut"[1].

Creațiile dadaiste și suprarealiste sînt dificile prin absurdul care regizează elaborarea lor. Un dicteu automat ca *Peștele solubil* de André Breton este o înșiruire întîmplătoare de cuvinte imposibil de înțeles chiar pentru autorul lor. Poezia ermetică a lui Ion Barbu, înrudită cu intelectualismul lui Paul Valéry este însă perfect inteligibilă, bazată numai pe o gramatică proprie. Cititorul prevenit, inițiatul, înțelege cu ușurință atît pe Valéry cît și pe Barbu. Astăzi, în urma exegezelor lui G. Călinescu și Tudor Vianu, poeziile lui Barbu nu mai ridică probleme insolubile, autorul fiind introdus și în manualele de liceu.

Iată transcrierea poeziei *Joc secund*, urmată de interpretarea ei călinesciană:

Din ceas dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

„Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens — spune G. Călinescu — *dar e fundamental inteligibilă, bineînțeles de persoanele care se pot ridica pînă la abstracțiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiția însăși a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăiește la zenit, simbolul existenței în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de harfe răsfrînte în apă sau lumina de fosforescență a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare, Barbu se apropie și de estetica lui Paul Valéry și de aceea a lui André Breton, cu deosebire față de acesta din urmă că nu acceptă dicteul automatic.*[2]"

Prin asemenea procedee analitice, ininteligibilul dispare din sfera poeziilor lui Barbu, iar din structura aparent dificilă a versurilor trans-

---

[1] Moldov, *Smaie*, „Unu", avantgardă literară, nr. 1, aprilie, 1928, p. 3.

[2] G. Călinescu, *Principii de estetică*. București, Editura pentru literatură, 1968, p. 46.

par marile simboluri ale universului (mitul genezei în *Oul dogmatic*), dar și sensurile faptelor cotidiene *(In memoriam)*.

Ca și ermetismul barbian, care a fost amintit aici numai pentru a elucida prin comparație cu dadaismul și suprarealismul problema ininteligibilului și a sensurilor obscure în poezie, nu putem considera curente în literatura noastră, nici *expresionismul* limitat la cîteva sporadice prezențe în poezia lui Blaga, nici *modernismul*, denumire sub care G. Călinescu înglobează scriitori variați ca factură estetică: Tudor Arghezi, Demostene Botez, Adrian Maniu, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, Al. A. Philippide. Includerea lui Demostene Botez, G. Topîrceanu și a Otiliei Cazimir printre moderniști constituie o eroare a criticului.

XII. Sburătorul

În capitolul introductiv delimitam sfera noțiunilor de: *curent literar, societate literară, cenaclu literar.* Unificînd ultimele două concepte prin contopirea lor în acela mai larg de grupare literară, susținem consecvent că nu orice reuniune organizată în numele artei literare, de scriitori sau amatori de literatură, poate fi definită drept curent literar și că punctele de reper fundamentale în delimitarea acestuia rămîn determinarea social-economică, concepția estetică unitară și fluxul spiritual revărsat asupra epocii, avînd ecouri în posteritate. Dar fluiditatea termenilor literari ne oprește să facem totdeauna afirmații categorice, separații geometrice. În acest spirit care stă la baza lucrării noastre considerăm că nu putem priva cartea de față de prezentarea mișcării literare din jurul revistei „Sburătorul" (apărută între 1919 și 1922, apoi între 1926 și 1927). De fapt, nu revista în sine a jucat rolul principal în definirea mișcării, ci cenaclul lovinescian care, cu toate controversele dintre maestru și unii scriitori, precum și fluctuația acestora la ședințele „Sburătorului", a activat fără întrerupere un sfert de secol, din 1918, un an înaintea apariției revistei, și pînă în iunie 1943, o lună înainte de moartea criticului, grupînd scriitori din mai multe generații, de la Hortensia Papadat-Bengescu și maiorul Gheorghe Brăescu, care, la data deschiderii cenaclului, nu erau prea departe de jumătate de secol de existență, pînă la studentul în matematici Dan Barbilian (Ion Barbu), care în 1919 avea 24 de ani, și licențiatul în filozofie Camil Petrescu care, la aceeași dată, avea cu un an mai mult. Enumerarea participanților la ședințele „Sburătorului" arată pregnant varietatea concepțiilor estetice ale acestora: Tudor Vianu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Felix Aderca, Elena Farago, Ilarie Voronca, Sanda Movilă, Ion Călugăru, Vladimir Streinu, B. Fundoianu, I. Petrovici.

Ileana Vrancea, în monografia consacrată lui Eugen Lovinescu, remarcă acest fapt: *„Abia cu seria nouă — 1926 — revista își conturează programul «modernist», ceea ce n-o împiedică să publice în pagina consacrată poeziei pe George Călinescu alături de Ion Barbu, după cum, în seria veche, versurile lui Ion Pillat erau tipărite alături de*

cele ale lui Camil Petrescu, Tudor Vianu sau Perpessicius"[1]. Un fenomen similar întîlnisem și la „Viața românească", unde gustul literar al criticului Ibrăileanu se situa deasupra concepției sale despre *poporanism*. Cenaclul literar se întrunea în locuința criticului, la începutul activității, în strada Cîmpineanu nr. 40, iar în ultimii ani, în fostul bulevard Elisabeta nr. 95. Atmosfera de la ședințele „Sburătorului" este descrisă cu un inegalabil talent, cu umor, dar și cu maliţiozitate de către G. Călinescu[2]. Forța evocatoare a autorului *Bietului Ioanide* s-a impus asupra celor care au scris mai tîrziu despre Eugen Lovinescu, încît aceștia nu au putut-o evita, în paginile pe care le-au consacrat animatorului cenaclului (Ileana Vrancea, Ov. S. Crohmălniceanu). Cum însă în cele ce urmează ne interesează în primul rînd concepția estetică și doctrina literară lovinesciană și repercursiunile pe care acestea le-au avut asupra scriitorilor epocii, vom face abstracție de antrenanta, savuroasa și ironica descriere călinesciană.

Concepția estetică a lui Eugen Lovinescu este dedusă din lucrarea lui G. Tarde *Les lois de l'imitation*, teoria sincronismului fiind o aplicare la condițiile de existență ale poporului nostru, a ideilor sociologului francez.

Preocuparea criticului de la „Sburătorul" de a pune de acord sociologia cu literatura, de a aplica legile imitației și teoria sincronismului literaturii de după 1900 sînt evidente în *Istoria literaturii române contemporane* (I, II, III, IV, VI 1926-1929), sintetizată apoi într-un singur volum (1937).

În acest spirit Eugen Lovinescu postulează necesitatea literaturii de a fi urbană, ca un atribut necesar al sincronismului: *„Semnificativ urban e cel dintîi roman românesc*, Ciocoii vechi și noi, *ieșit dintr-o dată din inima realității sincronice, după cum urbane sînt romanele lui Bolintineanu sau Grandea"*[3].

Criticul de la „Sburătorul" polemizează cu „Sămănătorul" și „Viața românească", care preconizau o literatură rurală: *„Nu există popor din Europa, care să fi rămas la această literatură rurală oricum inferioară... Neregăsindu-se cu idealitatea, cu preocupările, cu viața lor cotidiană, oamenii culți s-au îndepărtat în mod firesc de la o literatură parțial anacronică, provincială și fără orizonturi intelectuale. În lupta sa împotriva burgheziei, sămănătorismul a implîntat în conștiința publică prejudecata imposibilității unei literaturi burgheze.... Plecînd de la acest punct de vedere, în paginile ce urmează vom arăta că dacă ruralismul literaturii sămănătoriste nu are decît o importanță socială, deci, de mică repercuție asupra esteticii, lirismul ei, adică*

---

[1] Ileana Vrancea, *E. Lovinescu, critic literar*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 284.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 715—716.

[3] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane IV, Evoluția „prozei literare"*. București, Editura „Ancora", 1928, p. 6—12.

atitudinea de exaltare, are o consecință cu mult mai mare asupra calificației estetice"[1].

Teoria sincronismului este completată de Lovinescu cu cea a „mutației valorilor", după care aprecierea operelor literare este în funcție de actualitate, de gustul cititorilor la un moment dat. Astfel, criticul de la „Sburătorul" pare a nega tradiția și permanențele literaturii noastre, fapt contrazis de monografiile sale despre Gheorghe Asachi, Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi, de studiile despre Titu Maiorescu etc. Cu toate acestea, teoria mutației valorilor implică o doză de scepticism: *„Frumos este echivalent cu actual și cînd ai dovedit că un scriitor e personal într-o școală nouă ai stabilit valoarea lui, care însă e efemeră, căci numaidecît altă școală va crea altă sensibilitate. Fiindcă mutația valorilor e corelativă cu o schimbare de gust, frumos înseamnă ceea ce place unanim la un moment dat"*[2].

Eugen Lovinescu nu s-a bucurat de prestigiul olimpian pe care îl deținea Titu Maiorescu. Cu tot tactul aparent al criticului, nu puțini au fost cei care l-au denigrat: *„Cenaclul n-a constituit o uniune lipsită de controverse interne și nu o dată unii dintre „sburătoriști" au intrat în polemică deschisă cu Lovinescu — de pildă, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Felix Aderca — mergînd pînă la părăsirea grupării în anumite perioade, ori s-au detașat prin activitate literară și publicistică de estetismul lovinescian, ca Ion Călugăru, Eugen Jebeleanu, fără să părăsească cenaclul și menținînd relații strînse cu mentorul grupării"*[3].

Ion Barbu protestează cu vehemență față de incomprehensiunea criticului cu privire la ermetismul unor poezii ca: *Treime, Fund biblic, Epitalam.* Articolul din „Ideea europeană" este de o dureroasă incisivitate pentru Lovinescu și pentru întreaga activitate a „Sburătorului". Nu după mult timp, Ion Barbu se retrage de la „Sburătorul" și apoi din literatură. Este cunoscut, de asemenea, pamfletul lui Camil Petrescu: *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile.*

Teoria sincronismului s-a manifestat în scrierile membrilor cenaclului sub forma unui eclectism estetic și literar de proveniență franceză, care a generat opere de o incontestabilă valoare, ca romanele lui Camil Petrescu și proza Hortensiei Papadat-Bengescu, cu ecouri din Proust și Gide la primul, cu tendința către o minuțioasă analiză a sufletului feminin, la cea de-a doua. Gelozia lui Ștefan Gheorghidiu este cea a lui Swann. Scrisorile doamnei T., cele ale lui Ladima, confesiunea lui Fred Vasilescu sînt documente gidiene ce conferă ficțiunii literare prestigiul autenticității. Snobismul Elenei Drăgănescu, care organizează un concert din muzica lui Bach, la care vor participa numai invitați distinși, nu e deosebit de cel al doamnei de Guermantes și al altor personaje proustiene.

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* IV, Evoluția „prozei literare", București, Editura „Ancora", 1928, p. 6—12.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 722.

[3] Ileana Vrancea, *op. cit.*, p. 6.

Poezia lui Ion Barbu este apreciată de mentorul „Sburătorului" în faza sa parnasiană și primită cu rezerve în cea ermetică, adică tocmai atunci cînd devenise originală, fiindcă nu i se puteau stabili filiații străine, franceze.

„Sburătorul" este receptiv și pentru începuturile poetice ale lui G. Călinescu, care publicase anterior versuri și în „Universul literar". Astfel, în nr. 8 din februarie 1927 al revistei cenaclului lovinescian, pe aceeași pagină cu poezia *Grup* de Ion Barbu, apare *Idolatrie*, cuprinzînd versuri ce amintesc de lirismul intelectualist al lui Paul Valéry, iar în nr. 9 din martie 1927, apare *Inviolata aeternitas*, poezie de o armonie serafică, mallarmeană, evocînd viziuni paradisiace de o stranie muzicalitate.

Lovinescu apreciază schițele din viața militară ale maiorului Gh. Brăescu, remarcînd esența deosebită a literaturii sale față de *Moș Teacă* a lui Anton Bacalbașa. Pe acesta îl socotește rudimentar, alcătuit dintr-un material primitiv, vizînd un umor ieftin, pe cînd arta lui Gh. Brăescu se bazează pe observație strictă, satira sa fiind superioară celei a lui Bacalbașa, prin multilateralitatea aspectelor, prin pătrunderea psihologică, prin surprinderea veridică a lumii cazone, în care totul se face din formalism în vederea inspecției. Ofițerii urmăresc ca scop suprem avansarea, fie ea obținută prin „micile economii" și prin „diplomația" consoartei (Maiorul Boțan). Lovinescu realizează o judicioasă comparație între arta lui Brăescu și cea a lui I. L. Caragiale, întrucît ambii scriitori se referă la contrastul dintre fondul și formele civilizației noastre, e drept, limitat mai mult la viața militară, în opera primului.

Spirit comprehensiv, ca și Ibrăileanu, Lovinescu nu a negat valorile autentice ale scrisului românesc chiar cînd acestea erau în discrepanță cu teoria sincronismului. Lovinescu a salutat cu entuziasm apariția romanului *Ion* al lui Rebreanu. Tema rurală a creației autorului *Răscoalei* nu-l împiedică să vadă evoluția acestuia către o proză obiectivă, realistă. În spiritul sincronismului *Ion* este comparat cu *Les paysans* al lui Balzac, dar mai ales cu *La terre* al lui Zola. Separîndu-l de sămănătorism, Lovinescu conchide elogios asupra valorii literare a primei creații masive a lui Rebreanu: *„Lipsită, de altfel, ca și sămănătorismul, de orice intelectualitate, de orice preocupare pur artistică, de latura speculativă și analitică, epopeea scriitorului nostru îl domină și prin lărgimea concepției, și prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice, dar, mai ales, prin acea obiectivitate fundamentală, care o scoate din rîndul literaturii de luptă, înălțînd-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și limite vizibile"*[1].

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* IV, Evoluția „prozei literare", București, Editura „Ancora", 1928, p. 362.

În concepția estetică lovinesciană noțiunea nelimitată, imprecisă, de „modernism" capătă o claritate mai accentuată decît la G. Călinescu. Lovinescu circumscrie conceptul, îi determină sfera. Prin modernism, criticul „Sburătorului" înțelege poezia nouă, mișcările literare de la începutul secolului al XX-lea, rezultat al contactului cu literatura franceză de după 1880 și în primul rînd cu simbolismul, dar și cu manifestările postsimboliste, între care putem cita dadaismul, constructivismul, suprarealismul, integralismul, simultaneismul.

Spiritul încetățenit la ședințele „Sburătorului", discuțiile libere, fără restricții, obișnuința de a asculta opiniile altuia și a pretinde să fii ascultat au avut ca efect apariția unei valoroase generații de critici literari: Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu.

La limitele de interferență dintre sferele conceptelor de grupare literară și curent literar, mișcarea de la „Sburătorul" se situează pe prim plan în literatura postbelică prin valoarea scriitorilor care au gravitat în jurul cenaclului. Aceștia au cultivat o literatură „nouă", „modernă", aclimatizînd, la noi, unele formule estetice „en vogue" în literatura franceză interbelică. „Modernismul" era însă o firmă largă și comodă sub care Lovinescu accepta entuziast și elogios și viguroasa literatură țărănească a lui Rebreanu.

XIII. Concluzii

Dintre elementele distinctive ale noțiunii de curent literar, fundamentale rămîn cauzalitatea social-istorică și concepția estetică. Ideologia, determinarea spațială și temporală nu sînt elemente definitorii, varietatea lor în cadrul aceleiași mișcări fiind evidentă.

În literatura română, după o scurtă perioadă clasică urmează prima mișcare de amploare, romantismul, creație spirituală a burgheziei care a înfăptuit revoluția de la 1848.

Romantismul românesc, cu toate elementele polemice îndreptate împotriva clasicismului, coexistă cu acesta uneori în opera aceluiași scriitor, de pildă în poeziile lui Grigore Alexandrescu.

Coincidența în timp a romantismului cu realismul reliefează faptul că unii dintre scriitorii epocii romantice privesc cu ochi critic o societate care purta în sînul ei germenele dezagregării. Naturalismul evidențiază, în schimb, faptul că scriitorii apelează la noțiunea de cauzalitate ca un rezultat al progresului realizat de evoluția științelor în veacul trecut.

Simbolismul românesc este *„produsul mediului urban, îndeosebi mic-burghez, adesea proletarizat și declasat, al psihologiei și aspira-*

ţiilor acestei categorii sociale şi morale", cum se exprimă Lidia Bote[1]. Curentele de avangardă: dadaismul, suprarealismul etc. exprimă anxietatea manifestată de anumite categorii ale intelectualităţii burgheze din preajma primului război mondial.

Sămănătorismul şi poporanismul, mişcări ideologice cu înrîuriri vizibile în literatura de la începutul secolului al XX-lea, nu sînt totuşi curente literare, datorită inexistenţei unei concepţii estetice unitare pentru reprezentanţii fiecăreia dintre ele.

Permanenţa unor structuri de-a lungul istoriei omenirii a contribuit la considerarea lor ca manifestări ale spiritului în afara oricărei determinări temporale. Astfel, raţionalismul, cultul excesiv al formei artistice în cadrul celui mai desăvîrşit bun simţ, exprimarea lapidară, sentenţioasă, sînt etichetate în orice epocă istorică sub denumirea de clasicism, în timp ce sensibilitatea acută, imaginaţia în căutare adesea de lumi necunoscute, uneori fantastice şi terifiante, violenţa pasiunilor, situarea personajelor la antipozii lumii morale (bun şi rău) sau estetice (frumos şi urît) etc. caracterizează spiritul romantic. Nu este mai puţin adevărat că aceste forme „eterne" ale psihologiei umane şi-au găsit concretizări distincte în anumite epoci istorice: Clasicismul în Franţa secolului al XVII-lea, romantismul în Anglia, Germania, Franţa, Italia, Rusia, Polonia etc. secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea.

Inexistenţa curentelor în stare pură, fără pătrunderi de elemente străine, a constituit una din ideile de bază ale acestei lucrări. Interferenţele între tendinţe opuse sînt frecvente în opera aceluiaşi scriitor. Alecsandri, romantic în *Despot Vodă,* e clasic în *Fîntîna Blanduziei;* chiar Eminescu, reprezentantul cel mai tipic al spiritului romantic în literatura noastră, a scris poezii de factură clasică: *Glossa.* În opera lui Caragiale realismul coexistă cu clasicismul şi naturalismul, iar în opera lui Delavrancea naturalismul şi realismul conviețuiesc în armonie cu romantismul. Macedonski, romantic, face tranziţia către simbolism, opera lui conţinînd şi elemente parnasiene, care pătrund în opera unor poeţi de formaţie simbolistă din jurul „Literatorului", ca M. Demetriade, Iuliu C. Săvescu, Al. Petroff, G. Orleanu etc. „*Toţi aceşti scriitori se credeau şi se voiau simbolişti, în vreme ce, ca autentici şi de valoare parnasieni se aflau la antipodul acestei mişcări. Asemenea neînţelegeri de termeni însă, departe de a schimba valoarea şi rostul unei mişcări literare, nu fac decît să îi confirme rosturile ei de loc şi de timp, în sensul ideii de specific şi să o caracterizeze majorativ româneşte*".[2]

Exemplele de felul celor de mai sus pot continua, caracterul mobil al fenomenelor spirituale şi tendinţa către varietate a scriitorilor

---

[1] Lidia Bote, *Simbolismul românesc,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. 481—482.

[2] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană, Antologie critică,* Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1943, p. 11.

noştri înlăturînd aproape integral ipoteza unei linii estetice perfect unitare în decursul carierei unui scriitor.

Demonstraţia de mai sus este necesară pentru înlăturarea manifestărilor simplificatoare, schematizante, ale fenomenului literar. Faptul că romantismul a avut o răspîndire atît de largă în literatura noastră, ca de altfel şi în celelalte literaturi ale lumii, nu trebuie împins dincolo de limitele permise de adevăr, de siguranţa pe care o oferă stăpînirea unor certe criterii estetice.

Complexitatea fenomenelor literare nu permite stabilirea apartenenţei fiecărui scriitor la o anumită mişcare. Dacă am afirmat mai sus că o operă literară poate, prin varietatea trăsăturilor ei, să aparţină mai multor curente, tot aşa putem susţine că există scriitori a căror încadrare într-un curent este nu numai dificilă, dar chiar imposibilă. În acest sens considerăm exagerată teoria „panromantică" — cum o numeşte Şerban Cioculescu — a lui Henri Zalis[1], după care romantismul cuprinde în literatura noastră marea majoritate a scriitorilor „de la Alecsandri la Arghezi, Galaction şi Blaga"[2]. Ori Arghezi şi Blaga constituie fenomene estetice unice, care nu pot fi încadrate cu uşurinţă într-un curent sau altul.

Limitarea în timp a unui curent este relativă. Pot fi stabilite graniţe, dar fără rigurozitate. Ultimul romantic este considerat Macedonski, dar curentul se prelungeşte prin poezia lui Al. Philippide în literatura dintre cele două războaie. Fenomenul continuării existenţei dincolo de hotarele determinate de condiţionarea social-istorică a mişcării respective este posibil cu deosebire atunci cînd, aşa cum se întîmplă cu romantismul şi clasicismul, curentele literare se identifică cu anumite permanenţe ale spiritului uman.

O întrebare legitimă pe care şi-o poate pune cititorul la sfîrşitul acestei lucrări este aceea dacă există curente literare în literatura noastră de după Eliberare. Răspunsul poate fi dat cu uşurinţă dacă ne bazăm pe elementele stabile ale noţiunii: *determinarea social-istorică şi concepţia estetică unitară.* Cum în cadrul societăţii socialiste nu există decît o singură concepţie estetică decurgînd din teoria marxist-leninistă despre lume, existenţa unor curente literare în sensul celor de care ne-am ocupat mai sus nu este posibilă. Este posibilă însă utilizarea întregii experienţe literare a omenirii şi în primul rînd a scriitorilor noştri la desăvîrşirea expresiei artistice. Permanenţa unor structuri care depăşesc limitele impuse de existenţa istorică a curentelor permite referiri la elementele clasice, romantice, realiste etc. în poezia şi proza actuală. Astfel, în literatura actuală se poate vorbi de romantismul lui Al. Philippide, de realismul *Moromeţilor* lui Marin

---

[1] Henri Zalis, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 139, 203.

[2] Şerban Cioculescu, *În jurul romantismului românesc*, în „România literară", an I, nr. 7, joi, 21 noiembrie 1968 p. 15.

Preda, de naturalismul lui Eugen Barbu din *Groapa* și *Princepele* etc.; acestea sînt opere ai căror creatori se supun voluntar unor canoane literare variate, de rezonanță mondială, fără ca acestea să fie determinate de cauze economice sau sociale.

Puritatea ideologică a literaturii noastre socialiste merge mînă în mînă cu varietatea tematică și diversitatea formelor ei de prezentare.

Gruparea scriitorilor pe curente facilitează studiul literaturii, oferă posibilitatea unor interesante corelații, condiționînd însă aceste rezultate posibile de înlăturarea schematismului, a dogmatismului și a concepțiilor sociologizante.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Bibliografie

Academia Republicii Socialiste România. *Istoria literaturii române*. Vol. II, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.

Academia Republicii Socialiste România. Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu". *Studii de literatură comparată*. București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.

Viorel Alecu, *Clasic și modern în romanul călinescian*. În „Ramuri", nr. 9, 15 sept. 1969, p. 15.

Viorel Alecu. *Predarea curentelor literare*. În „România literară", nr. 44 din 30 octombrie 1969, p. 31.

N. I. Apostolescu. *L'influence des romantiques français sur la poèsie roumaine*. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion éditeur, 1909.

Bacovia. *Scrieri alese*. București, Editura pentru literatură, 1961, p. 45, 75.

Honoré de Balzac. *La comèdie humaine. Scènes de la vie privée*. Tome I, Paris, Turne et cie éditeurs, 1846 (Avant-Propos), p. 7—32.

Joseph Bédier et Paul Hazard. *Histoire de la littérature française illustrée*. Paris, Librairie Larousse, 1923.

H. Bergson. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Félix Alcan éditeur, 1912.

Boileau. *Oeuvres*. Paris, Éditions Garnier Frères, 1952.

Lidia Bote. *Antologia poeziei simboliste*. București, Editura pentru literatură, 1968.

Lidia Bote. *Simbolismul românesc*. București, Editura pentru literatură, 1966.

René Bray. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Librairie Nizet, 1957.

Ion Brăescu. *Cours de littérature française, dix-neuvième siècle*. Deuxième édition revue et augmentée, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.

Henri Brémond. *La poésie pure avec un dèbat sur la poésie par Robert de Souza*. 2-e édition, Paris, Bernard Grasset, 1926.

Ferdinand Brunetière. *L'évolution de la poésie lyrique en France*. Paris, Librairie Hachette, 1895.

I. Budai-Deleanu. *Țiganiada*. București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1952, p. 340—341.

I. L. Caragiale. *Opere III. Reminescențe și notițe critice*. Ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Editura „Cultura națională", 1932, p. 59—72.

N. Cartojan. *Istoria literaturii române vechi*. Fundația pentru literatură și artă, vol. I, București, 1940, vol. II, București, 1942.

G. Călinescu. *Gr. M. Alecsandrescu*. București, Editura pentru literatură, 1962.

G. Călinescu. *Impresii asupra literaturii spaniole*. București, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 11—31.

G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. București, Fundația pentru literatură și artă, 1941.

G. Călinescu. *Opera lui Mihai Eminescu.* Vol. III, București, Fundația pentru literatură și artă, 1935.
G. Călinescu. *Principii de estetică.* București, Editura pentru literatură, 1968.
G. Călinescu. *Viața lui Eminescu.* București, Editura pentru literatură, 1964. p. 91.
Champfleury. *Le réalisme.* Paris, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1857.
Șerban Cioculescu. *În jurul romantismului românesc.* În: „România literară", an I, nr. 7, joi 21 noiembrie 1968, p. 15.
Paul Cornea. *Despre începutul începuturilor romanului românesc.* În: *De la Alexandrescu la Eminescu,* București, Editura pentru literatură, 1966, p. 249—264.
Paul Cornea. *Studii de literatură română modernă.* București, Editura pentru literatură, 1962, p. 68.
Ov. S. Crohmălniceanu. *În problema naturalismului.* În „Gazeta literară", anul 14, nr. 31 (770), joi 3 august 1967, p. 7.
Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale.* București, Editura pentru literatură, 1967, p. 21—109.
N. Davidescu. *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică.* București, Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 11.
Ovid Densusianu. *Literatura română modernă.* Ed. II, vol. I, București, Librăria „Universală", 1925.
Ovid Densusianu. *Sufletul latin și literatura nouă.* Capitolul *Poezia orașelor.* Vol. II, București, Editura „Casa școalelor", 1922.
Dorat. *Recueil de contes et poèmes. À la Haye,* et se trouve à Paris chez Delaloin librairie, 1776, p. 9—10.
Charles Drouhet. *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi.* București, „Cultura națională", 1924.
Pompiliu Eliade. *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie.* Paris, Ernest Leroux, 1898.
Ion Ghica. *Scrieri.* Vol. III, *Scrisori către Vasile Alecsandri.* București, „Minerva", 1914, p. 365—366.
Dinicu Golescu. *Însemnare a călătoriei mele.* București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1962 (Biblioteca pentru toți).
I. Hangiu. *Presa literară românească,* I—II, Editura pentru literatură, 1969.
Al. Hanță. *Curente sau momente literare?* În: „Gazeta literară" X, 1963, nr. 45 din 7 noiembrie, p. 7.
B. P. Hasdeu. *Un cuvînt înainte.* În: „Revista nouă", anul I, nr. 1, București, 15 decembrie 1887, p. 2.
Victor Hugo. *Cromwell.* Paris, Testard et Cie, 1887 (Préface).
Victor Hugo. *La Légende des siècles.* Paris, Éditions Baudelaire, 1966, p. 287—294.
Victor Hugo. *Odes et Ballades.* Paris, Charpentier, 1841, p. 238—240.
G. Ibrăileanu. *Influențe străine și realități naționale.* În „Viața românească", nr. 2, februarie 1925, p. 266—282.
Silvian Iosifescu. *Curent și individualitate.* În: „Viața românească", nr. 6—7 (iunie—iulie), 1963, p. 403—415.
Silvian Iosifescu. *În jurul romanului.* Ed. II, București, Editura pentru literatură, 1961.
Lanjuinais. *Le monarque accompli ou Prodige de bonté, de savoir et de sagesse, qui font l'éloge de sa Majesté Impériale Joseph II et qui rendent cet auguste monarque si précieux à l'humanité.* Lausanne, chez Jean Pierre Heubach, 1774.
Gustave Lanson. *Histoire illustrée de la littérature française.* Librairie Hachette, à Paris et à Londres, 1923.
E. Lovinescu. *Istoria civilizației române moderne, III, Legile formației civilizației române.* București, Editura „Ancora", 1925, p. 189.
E. Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane.* Vol. IV, *Evoluția prozei literare,* București, Editura „Ancora", 1928.
E. Lovinescu. *Scrieri I. Critice.* Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura pentru literatură, 1969, p. XVI.

Alexandru Macedonski. *Opere IV*. Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1946.
Adrian Marino. *Curentul literar*. În: „Iaşul literar", nr. 3, martie 1968, p. 65—75.
Adrian Marino. *Modern, modernism, modernitate*. Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 104—106.
Adrian Marino. *Opera lui Alexandru Macedonski*. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
K. Marx şi Fr. Engels. *Despre artă şi literatură*. Bucureşti, Editura pentru literatura politică, 1953, p. 136—138.
Guy Michaud. *Message poétique du symbolisme*. Paris, Librairie Nizet, 1951.
Dumitru Micu. *Literatura română la începutul secolului al XX-lea 1900—1916 (Publicaţii, grupări, curente)*. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Dumitru Micu. *Istoria literaturii române*. Vol. I (1900—1918), Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1964.
Dumitru Micu. *Început de secol*. Bucureşti, Editura Minerva, 1970.
D. Micu. *Poporanismul şi „Viaţa românească"*. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961.
Pierre Moreau. *Le Classicisme des Romantiques*. Paris, Librairie Plon, 1932.
I. Negoiţescu. *Poezia lui Eminescu*. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
P. P. Negulescu. *Filozofia Renaşterii*. Vol. I—II, Bucureşti, 1910—1914.
Marsi Paribatra. *Le romantisme contemporain. Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950*. Paris, Editions Polyglottes, 1954.
Parny. *Oeuvres choisies*. Paris, Roux Dufort Frères libraires, 1826, p. 9.
D. Păcurariu. *Aspecte ale clasicismului românesc: C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu*. În: „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 2/1968.
D. Păcurariu. *Aspecte ale polemicii: clasicism-romantism în literatura română*. În: „România literară", nr. 43 (55), 23 octombrie 1969, p. 12—13.
D. Păcurariu. *Note despre clasicismul eminescian*. În: „Luceafărul", nr. 37, sîmbătă 14 septembrie 1968 (p. 6) şi nr. 38, sîmbătă 21 septembrie 1968 (p. 6).
D. Păcurariu. *Tendinţe clasice în literatura secolului al XX-lea, Ion Pillat*. În: „România literară", nr. 22 din 28 mai 1970, p. 14.
D. Păcurariu. *Tendinţe clasice în literatura secolului al XX-lea, E. Lovinescu*. În „România literară", nr. 23 din 4 iunie 1970, p. 13.
Perpessicius. *Postumele lui Eminescu*. În: „Studii eminesciene", Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965, p. 433.
Al. Philippide. *Romantismul permanent*. În: „Studii de literatură universală", Bucureşti, Editura tineretului, 1966.
Al. Piru. *G. Ibrăileanu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
Al. Piru. *Literatura română veche*. Bucureşti,Ed. II, Editura pentru literatură, 1962.
Al. Piru. *Literatura română premodernă*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Al. Piru. *O sută de ani de roman*. În: „Viaţa românească", anul X, nr. 6, iunie 1957, p. 165—176.
Al. Piru. *Particularităţi ale realismului critic românesc între cele două războaie mondiale*. În „Viaţa românească", anul XVI, nr. 6—7, iunie—iulie 1963, p. 157—162.
Al. Piru. *Un curs despre romantismul românesc*. În: „România literară", nr. 43 (55), 23 octombrie 1969, p. 12.
D. Popovici. *La littérature roumaine à l'époque des lumières*. Sibiu, 1945.
D. Popovici. *Romantismul românesc*. Bucureşti, Editura tineretului (Lyceum), 1969.
Marcel Raymond. *De Baudelaire au surréalisme*. Édition nouvelle revue et rémaniée, Paris, Librairie José Corti, 1952.
J. J. Rousseau. *Du contrat social ou Principes du droit politique*. Paris, chez Defer de Maisonneuve, Librairie, 1790, p. 24—28.
Liviu Rusu. *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*. În: „Revista de istorie şi teorie literară, tom 17, nr. 1, anul 1968, p. 11—17.

Paul Van Tieghem. *Le romantisme dans la littérature européenne.* Paris, Albin Michel, 1948.
Philippe Van Tieghem. *Le romantisme français.* Paris, Presses universitaires de France, 1947.
Philippe Van Tieghem. *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France.* În: „Presses universitaires de France", Paris, 1950.
Poeții de la „Viața nouă", Studiu introductiv de Dumitru Micu, București, Editura pentru literatură, 1968, p. IX.
Unu, *Avantgardă literară*, 1928—1932.
Paul Verlaine, *Choix de poésies.* Paris, Bibliothèque Charpentier, 1893, p. 250—251.
Tudor Vianu. *Alegorie și simbol.* În „Studii de filozofie și estetică", București, Casa școalelor, 1939.
Tudor Vianu. *Antichitatea și Renașterea.* În: „Studii de literatură universală și comparată", Ed. II, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 8.
Tudor Vianu, *Literatura universală și literatura națională.* București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 287—288.
Tudor Vianu. *Romantismul ca formă de spirit în „Romantismul european"*, Conferințe ținute la Universitatea liberă, București, 1931, p. 5—12.
Teodor Vîrgolici, *Începuturile romanului românesc.* Mica bibliotecă critică, București, Editura pentru literatură, 1963.
Volney, *Les ruines.* Paris, Garnier frères, Libraires éditeurs, 1871.
Ileana Vrancea. *E. Lovinescu, critic literar.* București, Editura pentru literatură, 1965.
H. Zalis. *Perenitatea romantismului.* Luceafărul, anul XI, nr. 1 (297), sîmbătă 6 ianuarie 1968, p. 7.
H. Zalis. *Romantismul românesc.* București, Editura pentru literatură, 1968.
H. Zalis. *Romantismul românesc dintr-o perspectivă academică.* În: „România literară", nr. 9 (21), 27 februarie 1969.
Emile Zola. *Le roman expérimental, Lettre à la jeunesse, Le naturalisme au théâtre, L'argent dans le littérature.* Paris, Typographie François Bernouard, 1890.

Sumar

I. Delimitări şi interferenţe 7

II. Curentele literare în literatura universală 11

III. Influenţe străine şi spirit naţional. Umanismul şi iluminismul. 25

IV. Clasicismul 32

V. Poezia romantică 39

VI. Proza romantică 51

VII. Drama romantică 56

VIII. Realismul şi naturalismul 61

IX. Sămănătorismul şi poporanismul 68

X. Simbolismul. 74

XI. Curentele de avangardă 83

XII. Sburătorul 88

XIII. Concluzii 92

Bibliografie 96

Nr. colilor de tipar: 6,25

Întreprinderea poligrafică „Crişana"
Str. Moscovei nr. 5 — Oradea
Republica Socialistă România
Comanda nr. 416/1865

Lei 3,60